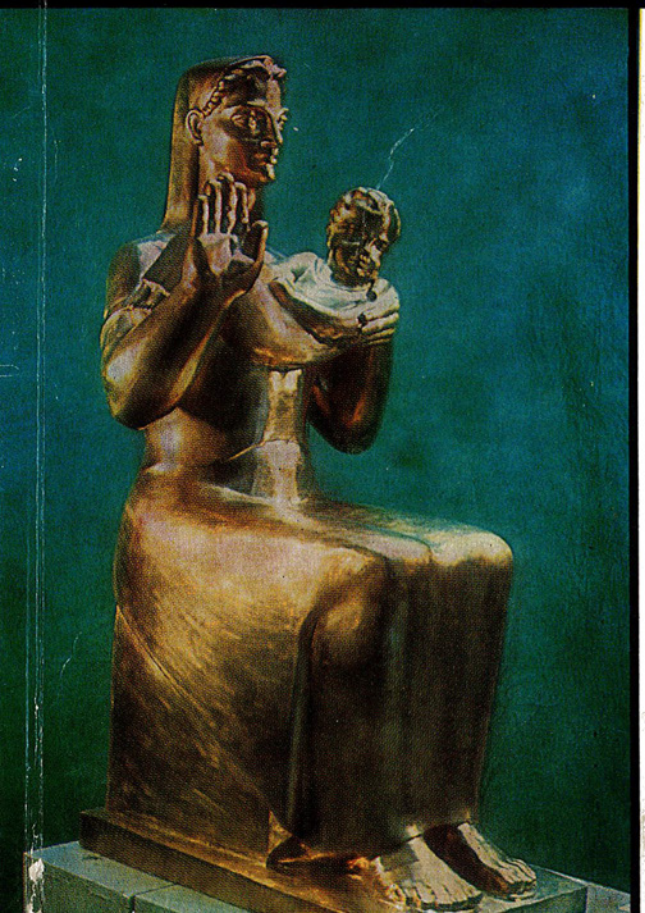
REVUE ROUMAINE

2/'75

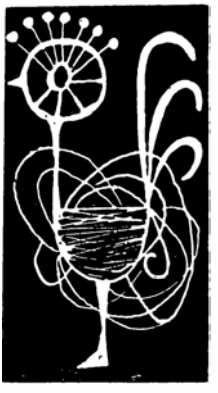


AU SERVICE DE L'HOMME

POUR UN MONDE MEILLEUR • GUERRE ET PAIX DANS LA CONSCIENCE DES ÉCRIVAINS ROUMAINS • VISAGES DE LA VICTOIRE • LE THÉÂTRE S'OPPOSE AU DIEU MARS • FILMS DE GUERRE? • «SOYEZ EMBRASSÉS, MILLIONS D'ÊTRES !»

—La vie littéraire et artistique—

XXIXe ANNÉE



Publication trimestrielle
de littérature et d'art,
paraissant en français, russe,
anglais et allemand

Rédaction et administration:
1, PIAȚA SCÎNTEII
BUCAREST
Téléphone: 17.38 36

Imprimé à l'Entreprise
polygraphique
ARTA GRAFICĂ
133—135,
Calea Șerban Vodă
Bucarest

En couverture:
BORIS CARAGEA: Paix

SOMMAIRE

AU SERVICE DE L'HOMME

ALEXANDRU BALACI 3 POUR UN MONDE PLUS JUSTE

LITTÉRATURE

Poésie

A. E. BACONSKY 6 DU « FLEUVE DE LA MÉMOIRE » *(extraits)*
MARIA BANUŞ 7 APPEL
ION CARAÏON 10 JOURNAL DU FRONT
MAGDA ISANOS 12 J'ÉTAIS LOIN DE MES PAREILS
EUGEN JEBELEANU 14 LA VIE
MARIN SORESCU 15 LES HOMMES
NICHITA STĂNESCU 18 UNE VISION DE LA PAIX

Roman

DUMITRU RADU POPESCU 20 FACE À LA FORÊT DE TZÉBÉA *(fragments)*

COMMENTAIRES

ADRIANA MITESCU 74 GUERRE ET PAIX DANS LA CONSCIENCE DES ÉCRIVAINS ROUMAINS
MIRCEA DEAC 80 VISAGES DE LA VICTOIRE ET DE LA PAIX
MIHAÏ DIMIU 87 LE THÉÂTRE S'OPPOSE AU DIEU MARS
MANUELA GHEORGHIU 93 FILMS DE GUERRE ?
VASILE TOMESCU 98 « SOYEZ TOUS EMBRASSÉS, MILLIONS D'ÊTRES ! »

IN MEMORIAM

NICOLAE MANOLESCU 102 ZAHARIA STANCU

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Livres

MARTA CUÎBUŞ 106 POÈTES DE LA TERRE ROUMAINE
LAURENŢIU ULICI 107 PLATON PARDĂU: *L'ÉTRANGE MOUVEMENT DU CŒUR EN AVRIL* ✱ FRANCISC PĂCURARIU: *LE LABYRINTHE* • NICOLAE ŢIC: *LES NAVETTISTES*
ŞERBAN STATI 110 PANORAMAS DE LA PROSE ROUMAINE CONTEMPORAINE
MARTA ALBOÎU 113 AMZA SĂCEANU: *LA FACE VISIBLE ET INVISIBLE DU THÉÂTRE*
DUMITRU RADU POPA 114 RADU POPESCU: *CHRONIQUES DRAMATIQUES*
MIHAÎ PASCU 115 VIRGIL VĂTĂŞIANU: *LA PEINTURE MURALE AU NORD DE LA MOLDAVIE* ✱ ION FRUNZETTI: *LA PEINTURE ROUMAINE CONTEMPORAINE*
GHEORGHE FIRCA 118 ZENO VANCEA: *ÉTUDES ET ESSAIS SUR LA MUSIQUE* • GHEORGHE CIOBANU: *ÉTUDES D'ETHNOMUSICOLOGIE ET DE BYZANTINOLOGIE*

Théâtre — Cinéma

BOGDAN ULMU 122 *DRAMATURGES ROUMAINS:* ALEXANDRU MIRODAN
ILEANA POPOVICI 127 MARIN SORESCU: *LA MATRICE*
MELANIA CHIRIACESCU 131 *LE PÈRE PRODIGUE*
EVA SÎRBU 134 « L'ESPRIT DE L'OR », L'ESPRIT D'UN PAYS DE PIERRE

Arts

RADU IONESCU 139 *COLLECTIONS D'ART ROUMAINES:* ELENA ET DR I. N. DONA • BARBU SLĂTINEANU.
VIRGIL MOCANU 144 TROIS RÉTROSPECTIVES ET LEURS SIGNIFICATIONS

Musique

ŞTEFAN NICULESCU 150 UNE INCESSANTE ADAPTATION AU RÉEL (Entretien réalisé par *MARTA CUÎBUŞ*)
LUMINIŢA VARTOLOMEÎ 153 DISQUES

NOUVELLES DE L'ÉDITION

NOS COLLABORATEURS

POUR UN MONDE PLUS JUSTE

par **ALEXANDRU BALACI,**
professeur Dr agrégé, président de l'Association roumaine pour les Nations Unies

L'image que la Roumanie présente au monde à l'occasion du trentième anniversaire de la victoire finale contre le fascisme exprime éloquemment ce que peut réaliser un peuple qui, ayant conquis, au prix de lourds sacrifices, le droit à une vie libre et digne s'en sert, pacifiquement, pour l'édification d'une société prospère et équitable pour tous, d'une société rationnelle — milieu propice au développement multilatéral de la personnalité humaine. C'est pourquoi l'espoir et l'active volonté d'une paix durable et juste sur toute notre planète représentent un élément constitutif de l'existence de la nation roumaine, de l'effort créateur auquel elle s'est consacrée: une telle paix est une condition et, en même temps, une garantie de l'avenir.

Mais on ne peut attendre qu'une paix pareille vous tombe du ciel; elle doit être conquise, consolidée de concert, solidairement, par tous les peuples. S'inspirant de cette conviction, agissant avec esprit de suite en ce sens, la politique extérieure de la Roumanie, son message de paix et de collaboration, trouvent leur confirmation dans le fait que jamais le peuple roumain n'a eu dans le monde autant d'amis, autant de partenaires à la coopération. A la base de toutes ses relations la Roumanie situe résolument les principes de la souveraineté nationale, de l'indépendance et de la complète égalité en droits, de la non-ingérence dans les affaires intérieures et de l'avantage mutuel, du non-recours à la force ou à la menace d'en faire usage; manifestant constamment un intérêt tout particulier à l'égard des problèmes de la paix et de la sécurité, la Roumanie a présenté un grand nombre d'initiatives propres et a soutenu celles des autres Etats visant la promotion de la détente internationale, la création d'un climat de confiance et de coopération, de nature à favoriser la solution, dans l'esprit de la justice et de l'équité, des problèmes dont dépend l'avenir de l'humanité.

Les peuples souhaitent vivre en paix, dans le calme, être entièrement et pleinement maîtres de leur destinée, liquider une fois pour toutes la politique de l'impérialisme, du néo-colonialisme, les pratiques de la force et du diktat. Les peuples veulent collaborer entre eux en vue de leur développement et non pas s'entre-déchirer dans des guerres destructrices. Leur volonté doit être écoutée, leurs aspirations doivent être traduites dans les faits, dans le cadre d'un nouvel ordre des relations entre Etats. Tel est aussi le sens fondamental du document-programme intitulé « Pour un monde plus juste », adopté en 1974, sur l'initiative de la Roumanie, par la Conférence Mondiale de la Population de Bucarest, document par lequel était reconsacré l'attachement de la communauté internationale aux idéaux d'un monde meilleur.

Tous ces principes élevés ont, une fois de plus, été solennellement consignés par le Programme adopté, à la fin de l'année dernière, par le XIe Congrès du Parti Communiste Roumain. Chaque lettre de cette véritable Charte fondamentale, à laquelle le peuple roumain a tout entier adhéré, qui trace les lignes de force et les perspectives de son développement, est pénétrée de l'humanisme socialiste, en vertu duquel l'homme est l'auteur et la mesure de toutes les préoccupations et de tous les accomplissements. Chaque mot de ce document vise la défense de la paix et de l'homme. De l'homme, dont l'image intérieure reflète, à travers son prisme polyédrique, les réverbérations de lumière de chacun de ses semblables animé par le même idéal, par la même intense participation. Jamais le sentiment de solidarité humaine, qui constitue la substance structurale même de la société édifiée en Roumanie, ne pourra être mis sous le signe du doute. L'humanisme socialiste ne fait pas abstraction des grandes valeurs créées par le passé spirituel de l'humanité et, implicitement, du peuple roumain. Bien au contraire, il revendique un lien organique, d'osmose, avec les plus nobles traditions de la spiritualité née dans le feu des luttes nationales et sociales, sur le territoire karpato-danubien. Affirmant une pareille culture, basée sur des traditions avancées, on ne peut faire abstraction de la vision nouvelle sur laquelle elle est fondée, de sa conception philosophique, orientée vers une intelligence pleine et entière des lois de la réalité, de ses significations multilatérales, détectant dans les profondeurs l'élément nouveau dans la vie sociale et dans celle de l'individu. Animées de cet humanisme, qui équivaut à la paix et à l'édification d'une vie meilleure, plus juste, les œuvres contemporaines de la littérature et de l'art roumains renferment en elles, brillant de mille feux, la pierre précieuse de l'avenir, le rubis de l'optimisme né de la confiance en la marche ascendante de la société humaine. La nouvelle vision du monde et de la société polarise les énergies des écrivains, des artistes, des gens de culture et entretient chez eux une tension morale propice au processus créateur.

L'époque où nous vivons est celle de l'héroïsme de masse, et la rationalité de l'écrivain tire sa sève de la conscience de cette réalité. L'humanité a toujours été assoiffée de connaissance et de vérité. Les créateurs d'art sont cependant, et en premier lieu, des hommes appartenant à un temps et à un espace déter-

minés. Aussi, la vérité, la réalité, les grands thèmes de l'art sont-ils rendus dans leurs contingences avec l'humanité concrètement historique, telle qu'elle se présente aujourd'hui. L'homme d'art transfigure la réalité non pas en l'altérant, mais en la parant de l'aura de la poésie, laquelle possède la magique faculté de pénétrer jusqu'au-delà de la réalité. Jamais la fluidité de l'art ne devra éviter l'écueil de la vérité, le « discours » de l'écrivain doit être toujours coloré par le concret. Les historiens rendent la succession des faits, leur enchaînement logique, leur détermination sociale, alors que les écrivains cristallisent ces faits selon leur propre interprétation. De l'histoire, ils cherchent à individualiser ceux qui l'ont forgée ou les personnages anonymes. La littérature et l'art, avec les antennes de leur extrême sensibilité, recherchent, chez ceux qu'éclairent les projecteurs de l'histoire les déterminations de leurs actes, les sens dynamiques de leur existence.

Les écrivains, les hommes d'art et de culture de notre pays s'inscrivent dans les rangs des fidèles soldats de l'armée du travail et de la paix. Ils veulent faire connaître partout dans le monde le profil de l'homme de nos jours, celui de la contemporanéité roumaine. Cet homme est, en premier lieu, le produit d'une symbiose entre le penseur et le réalisateur, un analyste lucide, mais jamais un solitaire abstrait du tumulte de la vie. Chacune de ses pensées, chaque idée claire jaillit de l'effervescence de la réalité environnante. Il se tourne non pas vers le passé, qui ne peut lui servir que de point de départ, mais vers le présent, un présent ouvert à l'avenir. Il se préoccupe d'étudier la connexion des faits, scrutant leur enchaînement causal pour découvrir le maillon à même de lui indiquer, de lui faciliter son ultérieure marche en avant. L'homme de nos jours n'applique pas des moules uniques à la société et à la vie en perpétuel devenir. Pour lui, il n'existe pas d'état invariable des choses données une fois pour toutes. Son mot d'ordre favori est d'être actif. Capable de synthétiser, de généraliser les résultats de la pratique, de l'expérience collective, l'homme de nos jours milite pour transformer la réalité dans le sens que lui indiquent ses idéaux qui sont en même temps ceux de sa patrie et ceux de l'humanité progressiste. Individualité créatrice, organiquement liée à l'effort de la collectivité dont il fait partie, il est en même temps avide de connaissance, dans l'acception contemporaine de ce terme, de connaissance en tant qu'instrument de compréhension et de transformation du monde, du réel, de sa propre condition. Aussi juge-t-il noble, digne d'estime, toute occupation mettant en mouvement la force positive des bras et de l'esprit. Ayant le courage de la vérité, il sait reconnaître ses échecs. Même quand il applaudit aux résultats de son labeur, il ne cesse d'être tourmenté par l'inquiétude créatrice, n'étant jamais un « satisfait ». Sa vigueur intérieure est alimentée par un élan lucide, subordonné à la raison constructive. Il lutte contre la vanité, contre les tentations, contre le contentement de soi-même. Il ne monte pas sur des piédestals destinés à des statues figées, son aspiration suprême étant l'expression harmonieuse de son être, en parfait accord avec les exigences de son peuple autant qu'avec celles de la communauté humaine.

A. E. BACONSKY

DU « FLEUVE DE LA MÉMOIRE »

(extraits)

IV

Mais le cri meurt en moi sans s'être fait entendre.
Sur ma lèvre aucun nom — tout fut comme il se doit —
Mon destin n'était pas d'implorer, ni d'attendre
Et je n'adore pas le temps, pour grand qu'il soit.
D'autres ont aujourd'hui l'âge qui était mien
Quand délirait la guerre, un même âge peut-être —
Ressemblant, dans les nuits des coteaux transylvains
A ces pommiers en fleurs sous ma fenêtre.
J'aime parfois en eux me regarder
Et la guerre à nouveau renaît à ma mémoire,
Une voix me redit mes jeunes ans brisés
Jadis, sous son bouillonnement de lave noire.
Et je comprends alors que mon printemps
N'a pas fondu en vain sous la cendre malsaine —
Et je comprends que mon printemps
A implanté en moi et l'amour et la haine.

V

Flambée des souvenirs où la pensée s'enfièvre !
Frémit en moi l'essor des forces d'aujourd'hui.
Paratonnerre, en haut des tours modernes,
Je tends les bras vers tous les éclairs de la nuit.
Il fait si bon vivre dans ces parages !

Errer tout seul par le pays est bien:
Villes, forêts, grands et petits villages
En qui jamais la vie ne prendra fin.
Il est si bon de prononcer, très tard:
— Dormez en paix, villes peuplées, champs silencieux !
S'effeuille le grand arbre de la nuit
Et — feuilles d'or — les étoiles
S'endorment, doucement bercées,
Sur la surface unie
Des grands lacs volcaniques.
Ensuite, au petit jour, sur les chantiers,
Entendre comme renaît en béton
Notre ancestral pays de pâtres —
Puis s'égarer, en fredonnant,
Dans l'ardent va-et-vient des constructions immenses. . .

Traduit par ANNIE BENTOÏU

MARIA BANUŞ

APPEL

Je pousserai le cri profond, passionné
de la femme qui élève ses enfants,
et veut les voir grandir.
Je crierai avec la voix de la femelle
qui défend ses petits
et avec la voix de l'homme qui élève des hommes.
Je parlerai avec les mots de la mère
qui s'éveille dès l'aube
et allume le feu,
et met l'eau à bouillir.
Avec les mots de la mère
qui jour après jour
chausse ses enfants,
qui touche leur front brûlant,
qui examine leurs yeux
qui mord leurs fesses potelées
comme une tigresse, pour jouer.

Avec les mots de la mère
qui se parle à elle-même la nuit
lorsque les autres dorment,
et regarde plus loin, dans les ténèbres,
par-delà les groupes d'ombre,
par-delà les sentiers longs, nébuleux du temps,
et les cherche.
Elle cherche sur les routes perdues dans les brumes,
leur marche et leur pensée.
Oui, je crierai du cri profond, passionné
de la femelle qui défend ses petits
et du cri limpide de l'homme
qui suit, attentif, en frémissant,
comment dans les yeux de l'enfant s'agrandit une flamme,
la flamme de l'esprit.
Je pousserai un cri de combat
et d'assaut
contre la forteresse de fer,
contre la sombre forteresse
aux murailles hautes et profondes
faites de coffres-forts, de coffres-forts encore
placés en long et en large,
bien reliés entre eux, bien cimentés
et qui s'emboîtent
telles en un mur, les briques, les pierres.

Dessin de VERA HARITON

Contre la citadelle habitée par eux,
ceux qui jusqu'à la moelle des os
sont rongés par le mal de l'or
Contre les hordes avides d'argent qui s'accrochent aux leviers et en panique
déclenchent les machines de mort.

Et tout ce qui suit est simple et clair,
su par cœur . . .
. . . Une matinée ensoleillée . . .
. . . Une rue . . . des châtaigniers . . . une école . . .
. . . Un groupe d'enfants et un nuage . . .
Un nuage qui arrive au-dessus.
Et la grêle, la grêle du nuage,
Le vrombissement sourd et l'explosion.
. . . Et de nouveau une rue ensoleillée . . .
. . . Les plâtras . . . Les châtaigniers . . .une carte
dans le creux du mur pend,
accrochée de travers.
Et tout ce qui suit est simple et clair.
Je vous clame: combattons
contre la monstrueuse citadelle !
Ne me dites pas: « c'est de la politique ! »
. . . « Les guerres, il y en a eu depuis que le monde est monde » . . .
. . . « Les grands ne nous demandent pas notre avis . . . »
De la politique ?
Peut-être !
Mais que le cœur de notre enfant batte,
batte et grandisse
sous sa chemisette à fleurs
ou
que le cœur de notre enfant batte,
plus lentement, de plus en plus lentement,
sous sa chemisette brûlée par les balles,
est-ce de la politique ?
Peut-être !

Je vous appelle à joindre votre voix à la mienne.
Je vous appelle à multiplier la puissance d'assaut des forces de la paix.
Je vous appelle à crier.
Et que notre cri profond, uni, passionné,
soit un char d'assaut,
qu'il soit dur.
Qu'il fende, qu'il taille,
comme fend et taille un diamant.
Faisons passer notre cri
par le cœur des hommes
comme la flamme du soudeur
passe par le métal qu'il veut unifier.

Traduit par ANDRÉE FLEURY

ION CARAÏON

JOURNAL DU FRONT

Dans ces strophes, ces lettres miennes,
il y a ce ciel, et tous ces paysans
que de si loin on nous amène,
entiers, tels de gros sous d'argent.

Pour piéger, dans leurs yeux tristes, les cerfs,
pour leur ravir ce gibier sauvage,
je les épie dans les couleurs de l'herbe
comme en un Bethléem des Noëls de village.

Chaque strophe m'est un couteau—
j'écris pour ce peuple qui se tait,
avec mes leucocytes, mon sang chaud
et mes poings tout criblés de passé.

Ces poings me font mal, s'incendient —
je vais partout; de rares jours,
à la croisée des vents je m'arrête et je crie:
— Soleil, large nappe rustique, bonjour !

Le sol brûlant me déchire — hagard,
je foule, obstiné, les hauts blés —
dans chaque paupière un poignard
et un mort jamais édité.

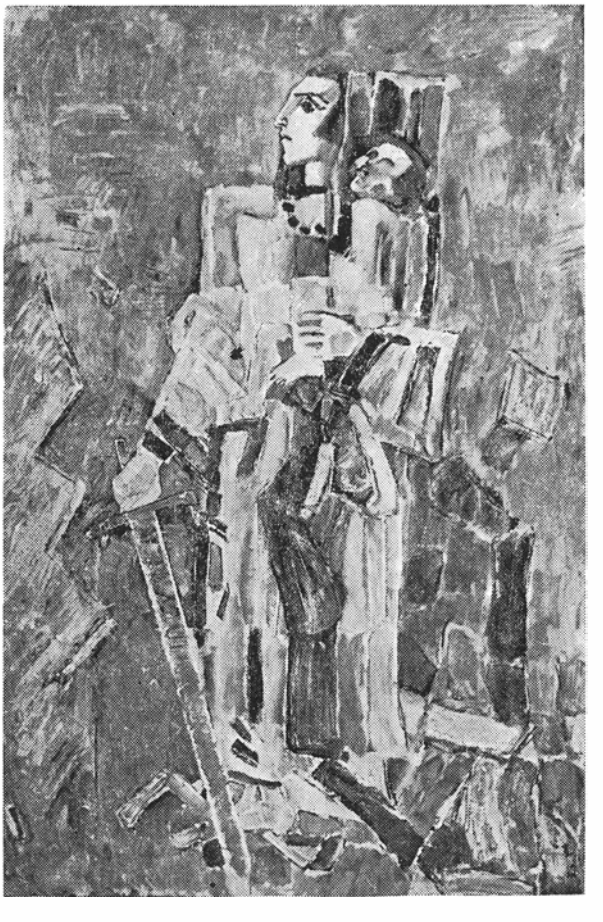
Il est tard en moi, tout se fait gris —
captif d'une douleur qui s'exaspère
j'avale ma bouillie de cendres, et j'écris
avec mes ongles, mes dents, mes misères.

Seul et humain, je me cherche en ces creuses
tranchées, la suie me pourchasse chez moi —

en tout, la même puanteur sulfureuse
mêlée de pus et de crachat.

Amer ceinturon resserré sur les os —
du fond de cet abri redouté
je griffonne à l'encre de chaux,
de mes poings tout criblés de passé.

Traduit par ANNIE BENTOÏU



TRAIAN BRĂDEAN: *Victoire*

MAGDA ISANOS

(1916—1944)

J'ÉTAIS LOIN DE MES PAREILS

Moi aussi, j'étais loin de mes pareils.
Dans un îlot calciné de soleil
je languissais. Dieu parfois
se changeait en colombe et entrait sous mon toit.

Mais tout me semblait compliqué.
Mon esprit était étriqué,
aveugle. Alors s'avancèrent
les souffrances humaines, et me parlèrent
à haute voix.

FLORICA CORDESCU-JEBELEANU: *Le poème des mains qui applaudissent*

Mon cœur esseulé s'éveilla
pour sangloter. La guerre
fauchait déjà des êtres innocents.

Sur la cité, le drapeau noir claquait au vent.
Seuls les incendies étaient radieux;
des enfants mouraient à leurs jeux.
Dépouillées de leurs fils, dures, blêmes,
des mères me regardaient, l'œil en feu.

Je rougissais de peupler mes poèmes
d'étoiles, de fleurs —
et j'entendais battre le cœur
de l'humanité, dans des rêves sans fin,
fiévreux, incertains:
« Nous voulons la justice. Et du pain. »

J'imaginais races et continents
fraternellement
embrassés.
« Pressez-vous, temps pressés . . . »
murmurais-je à la vue
d'un fin brouillard mourant à l'horizon.

La paix. Actifs, les peuples posent les jalons
d'un monde tout nouveau
pour lequel aucun nom
n'est trop beau.
Ma patrie est entre ces deux
cercles polaires.
L'équateur est tout juste une rue
qui la traverse en la laissant entière.
Sur la carte ma patrie est partout,
sous la croix du Sud, n'importe où . . .
Ainsi rêvais-je, en vivant dans la cendre
et le sang. Un espoir radieux
croissait en moi jour après jour. Enfin,
grâce à l'amour pour les êtres humains,
j'entendais tout, et je pouvais comprendre . . .

Traduit par ANNIE BENTOÏU

EUGEN JEBELEANU

LA VIE

Comment serrer nos rangs, comment faire
pour, entourant avec compassion, avec amour, avec force
cet homme que voici, qui nous est enlevé
par les ombres et qui est là devant nous
les bras tels que deux armes brisées —
comment faire pour ériger
autour de lui,
avec nos cœurs,
un cercle infranchissable,
vibrant d'une vie triomphante?. . .
Comment réussir
nous qui flottons, quand le voulons, au-dessus de la terre,
à des milliers et des milliers de mètres,

CAMIL RESSU : *Signature de l'Appel pour un pacte de la paix* (1952)

comment réussir à arracher la mort qui l'enserre
et à la rejeter si haut
qu'elle ne puisse plus l'atteindre?
Comment faire
en ce monde
geignant sous des monts métalliques aux ailes monstrueuses,
pour créer une petite machine
guère plus grosse qu'un canari,
aux plumes trempées dans la lune,
avec deux ailes d'azur,
à même d'apporter au cœur malade
qui bat toujours, toujours plus faible
le sifflement de la vie?
Oh, vous tous, accourez et aidez-nous
à ériger
autour de cet homme,
qui nous est enlevé et s'éloigne
silencieusement de nous,
un cercle infranchissable,
vibrant d'une vie triomphante...

Traduit par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

MARIN SORESCU

LES HOMMES

Mircea l'Ancien en cotte de mailles.
Alexandre le Bon en cotte de mailles.
Etienne le Grand en cotte de mailles.
Ion Vodă le Terrible en cotte de mailles.
Et ici, en Olténie, même Tudor Vladimirescu
Habillé d'une belle cotte de mailles
Par-dessus sa chemise de mort.

Moi, j'ai envie de m'asseoir sur leurs genoux,
De leur tirer les moustaches
Et de leur demander, pourquoi ils sont tous
En cotte de mailles?

Et où qu'ils s'en vont chaque matin?
Ils feraient mieux de se tenir tranquilles
Chez eux
Et de se raser plus souvent,
Parce que ça pique, leurs barbes,
Quand j'y colle mon cœur.

J'aimerais bien aller avec vous, je leur dis,
Voir au moins la bataille de Roviné,
Mais vous me repoussez gentiment
Et me laissez pendu aux jupes des femmes.
Et comme vos chevaux ont usé, par monts et par vaux,
Jusqu'à leurs jolies selles à pompons,
Vous prenez, dans la première venue des églises
Bâties par vous-mêmes,
Une Bible reliée en cuir
Et la leur posez sur les reins à l'envers, grande ouverte,
Pour qu'elle se remplisse de la sueur et du sang
De cette terre.

Souvent vous rentrez triomphants.
Ces fois-là je joue avec les drapeaux des envahisseurs
Et j'en fais des bateaux
Que je laisse partir au fil du Danube.
Souvent aussi je ne vous revois plus
Et je m'étonne qu'il soit possible
De ne pas rentrer au foyer, quand on a
Femmes et montagnes et enfants.

Prince Constantin Brancovan,
Pourquoi les Turcs te coupent-ils la tête
Cinq fois de suite,
Une pour chacun de tes enfants,
Et la dernière fois pour toi-même?

Il y a dans le palais du Sultan
Une corbeille à papier pour les têtes des princes roumains
Qui se retrouvent rebelles comme par un fait exprès.
Et tiens, regarde, le tronc sur lequel on a tranché
Ta fierté de ghiaour
Est encore debout,
On dirait un de ces piliers en bois des maisons roumaines
Exilé à Istanbul.

Mais à quoi bon tant feuilleter ce livre d'images?
Mieux vaut lever le nez,
Car notre ciel est peint
Comme les murailles de Voronetz,
Il y a dessus toute notre histoire.
Au-dessus de Posada, la bataille de Posada.
Au-dessus de Podul Înalt
La bataille de Podul Înalt,
Et au-dessus de Călugăreni,
Celle de Călugăreni.

On voit des batailles sur tous les murs,
Dans toutes les niches et les renfoncements,
Sur les étoiles, il y a le sombre visage des hommes de jadis.
Et tout là-haut, dans la tour noire,
Décébale est assis sur des nuages de poison,
Buvant du poison
Et le poison dégoulinant le long de ses moustaches.

Traduit par ANNIE BENTOÎU

MIHAI MARCU: Victoire

NICHITA STĂNESCU

UNE VISION DE LA PAIX

Je me lève et j'orne la voûte d'azur
de la clameur tranquille
exercée durant mon enfance
lorsqu'errant dans les forêts séculaires
pour moi le tronc du chêne était
une colonne des jardins suspendus.

Penchant mon menton sur ma poitrine
ma voix en résonne plus virile,
et l'on me voit mieux étendre mes ailes
et découper, de leurs bords, les bandes mouvantes
de lumière orangée que le crépuscule
abaisse de roche en roche
en les faisant résonner.

Moi-même, de mes propres yeux — j'en jure par le soleil,
par l'âme tournant en rond des oiseaux et par l'ombre
toujours plus allongée de mon corps —
j'ai rôdé autour des jardins suspendus.
C'était une intuition de la terre féconde,
basculant entre soleil et étoiles,
et un seul mot de louange clamé
en plus
aurait déchiré la traînée de mes lèvres,
aurait brisé mes dents embuées de surprise.

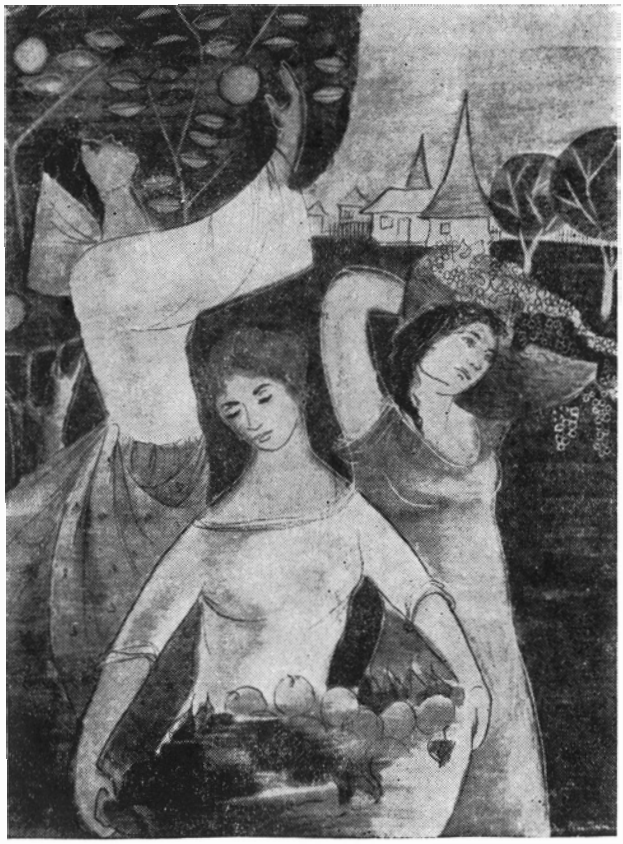
Moi je t'aime, Paix, de l'amour de l'œil
pour son œil jumeau,
de l'amour de la main pour l'autre main,
de l'amour des pensées
pour les mots où elles plongent exactement. . .

C'est pourquoi je renonce calme à l'écu
et à la lance si longuement aiguisée
dans les nuits de lune,

et aux sandales à semelles de plomb. . .
pour que l'herbe ne meure plus sous elles. . .
Seules je conserve mes ailes, et à la nuit tombante,
sur les crêtes avec elles je m'élève
ou sur les spirales de quartz de ta colonne
je les étends sans hâte, pour qu'on les voie bien
de tous les côtés.

Traduit par ANDRÉE FLEURY

ANGI PETRESCU-TIPĂRESCU: Hymne à l'Homme



FACE À LA FORÊT DE TZÉBÉA

par DUMITRU RADU POPESCU

C'est un jeudi que tout a commencé. Je rentrais à la maison avec mes moutons ou bien j'allais vers la montagne avec eux, du côté de l'Amiresh, je ne sais pas précisément, tout comme je ne sais pas précisément d'où vient et où va parfois le cours des rêves. Donc, je ne me rappelle pas exactement où je me dirigeais quand je l'ai trouvé endormi sur la rive verdoyante, la tête sur une ronce de mûrier. Et lui-même n'a jamais su ce qui est arrivé alors, ni ce qui l'a fait rire en dormant, comme si on l'avait chatouillé, parce que rien, ce jour-là ou les jours précédents, n'avait ressemblé à des facteurs postaux en train de manger du trognon de chou, et qui charmaient des serpents et les faisaient siffler, comme il était en train d'en rêver, endormi le visage tourné vers la forêt. Son rêve l'emmenait loin de ce qui se passait autour de lui. Je craignais de le réveiller: je devais m'en garder car si, par hasard, il l'avait fait, je ne pouvais plus lui échapper. J'ai regardé ses longs doigts, tachés de mûres comme sa bouche. Les mouches bourdonnaient sur son visage et il souriait comme un homme ivre. C'est alors qu'est apparu le Boiteux sur la route avec sept violoneux tziganes qui jouaient du violon, de la guitare et de la contrebasse, et deux tziganes, deux filles, qui chantaient devant les musiciens. Je me suis cachée derrière les saules et ce n'est qu'après eur départ que j'ai vu que j'avais perdu mes moutons, à moins qu'eux-mêmes ne se soient égarés. Alors, je suis remontée le long de la rivière pour les chercher, et comme il faisait chaud, j'ai marché pieds nus sur le sable humide. Et j'ai trouvé le Boiteux dans une prairie herbeuse au bord de l'eau, entouré d'environ quatre-vingts hommes (je les ai comptés ensuite) et je me suis rendue compte qu'ils étaient bien autant, qui fauchaient ou aiguisaient leurs faux dans l'herbe haute jusqu'aux genoux. Et les tziganes jouaient à rompre leurs archets et les hommes, les uns nus jusqu'à la ceinture, fauchaient, les autres chantaient, d'autres encore s'affairaient par là. Et, parmi eux, mes moutons broutaient comme en temps de paix. Il y avait là aussi le vieux père du Boiteux. Je savais qu'il avait 82 ans, comme le savait tout le village, parce qu'il sortait tous les matins sur le seuil de sa porte en disant son âge et en couvrant d'injures tous les passants. Jusqu'à midi, une bonne moitié du village défilait devant lui, et alors seulement, il avait l'air content, rentrait dans la maison, mangeait, puis se couchait. A présent il fauchait en injuriant on ne sait qui, mais personne n'y faisait attention; les hommes ne voulaient pas laisser l'herbe non coupée pour partir où ils étaient appelés. Vers la montagne, au bord de l'eau, l'herbe pousse plusieurs fois par été, par une bonne année, on l'étend sur la terre et le soleil la dore en lui donnant le parfum du foin. Tandis que les tziganes jouaient comme des fous, le Boiteux seul, ayant une jambe de bois, ne chantait ni ne fauchait, il allait de l'un à l'autre avec une bouteille de vin. Ensuite, il a allumé un feu et a coupé du lard, et les

hommes se sont approchés pour faire rôtir leur lard enfilé sur des broches, et ils en laissaient dégouliner la graisse fondue sur de grands morceaux de pain, après avoir mis dessus des tranches rondes d'oignon. Puis ils se sont remis à faucher, tandis que je regardais surtout le vieux père du Boiteux. Il avait toujours dans sa poche une pelote de laine dont il disait qu'il mourrait quand la pelote se serait entièrement déroulée, tout comme sa femme était morte un matin, en voyant se dérouler celle qu'elle avait filée elle-même. Roulant sur la table, la pelote avait rebondi par-dessus le seuil; la porte étant ouverte, elle avait dégringolé sur l'escalier jusque dans la cour, et il n'en était resté qu'une aiguillée de fil. C'est à ce moment-là que sa femme était morte, le regard fixé sur la pelote qui n'existait plus. Et, tout en écoutant les violoneux et les chanteuses tziganes, j'ai de nouveau perdu mes moutons. Je suis redescendue dans la rivière, en aval cette fois, vers la maison, et à cause de la chaleur, j'ai jeté mes vêtements sur la rive. Et je n'ai pas pensé alors que marcher dans l'eau, nue jusqu'à la ceinture, n'était pas seulement une faute (alors, j'avais tellement chaud que l'idée ne m'est pas venue que quelqu'un pourrait me voir; et même si on m'avait vue, était-ce si grave, par une telle chaleur?). C'était bien pire, une chose impardonnable, un péché; et non pour avoir rencontré un homme, mais parce que j'ai rencontré Ilié et lui ne l'était même pas encore; quant au péché, c'était que, l'ayant rencontré, j'avais transgressé une loi: il s'appelait Ilié, il était Roumain. Je l'ai rencontré par hasard, bien en aval du lieu où je l'avais laissé endormi: je me suis trouvée avec lui dans l'eau jusqu'au cou, et comme elle était claire, il me regardait au travers et moi, je le regardais de même et, plongeant tous deux la tête dans l'Amiresh, nos regards se sont rencontrés dans l'eau. J'ai sauté sur mes pieds pour reprendre haleine, et de nouveau, sans nous être concertés, nous avons plongé et nous voyions les pierres blanches roulant sous nos pieds et parmi les racines de la rive, les poissons glissaient loin de nous, vifs comme des lumières. Et tout en nous cachant pour ne pas nous voir nus hors de l'eau, nous nous sommes retrouvés seuls au milieu de l'Amiresh et nous nous sommes approchés l'un de l'autre et je l'ai vu tout entier, et lui m'a vue toute entière dans l'eau qui coulait doucement et au-dessus de nous j'ai vu le soleil comme une tache brillante de sang. Et je n'ai pas pensé qu'en avançant ainsi l'un vers l'autre nous transgressions une loi, non pas celle de l'homme et de la femme, mais du fait qu'il s'appelait Ilié, et que je n'étais pas de la même souche que lui. Et ne l'étant pas, je serais dorénavant une pécheresse, car j'avais rompu la chaîne de mon sang d'habitants de la puszta. J'étais entrée dans un jeu terrible, dont je ne pouvais plus sortir aux siècles des siècles, ni moi, ni mes enfants; car eux aussi seraient condamnés, parce qu'issus d'un péché qui retomberait sur eux et sur leurs descendants. Et je n'ai pas non plus pensé, en sortant de l'eau la main dans la main que, sur la rive, mes pas étaient encore ceux d'une femme qui était et voulait rester maîtresse de ses pas, je n'ai pas pensé non plus être orgueilleuse en prenant Ilié dans mes bras et en nous renversant sur le sable humide et l'herbe fraîche et tendre; ni que j'aurais dû obéir à la voix de mon sang et du Dieu de ma nation, et non pas à cet instant plein de soleil où l'eau ruisselait sur nous comme une pluie d'étincelles; non, je n'ai pensé à rien sur le moment, absolument à rien. Je sais seulement que le soir, les hommes qui rentraient du travail en chantant, suivis par les tziganes, se préparaient à rejoindre leurs unités et que leurs femmes leur avaient préparé du pain chaud qui avait empli tout le village du parfum de la fournée. Et mes cheveux se sont séchés et comme ils étaient noirs et crépus, ils s'étaient emmêlés dans l'eau. Pour les démêler, Ilié qui était notre voisin, m'a apporté le grand peigne noir de sa mère, avec un miroir, et m'a mis une serviette blanche sur les épaules, comme faisait sa mère pour se coiffer. Et il tenait le miroir tandis que je passais le peigne dans mes cheveux. Et c'est ainsi que nous a trouvés Tibi, mon frère et l'ami d'Ilié,

et il en a été furieux. Nous n'avons pas fait attention à lui, nous étions trop troublés. En me peignant, de petits fils aux reflets dorés s'échappaient de ma chevelure et tombaient sur la serviette ou s'arrêtaient sur le peigne, et c'était une merveille; les petits fils dorés volaient tous autour de ma tête, comme si j'avais nagé dans une eau enchantée.

Dans le pavillon de chasse qui avait appartenu autrefois à un oncle de Galation, nous avons trouvé le vieux Galation qui préparait tout seul son repas. Il avait cueilli des champignons et les faisait rôtir sur le fourneau de la cuisine.

« Soyez les bienvenus », nous dit-il, « je vous attendais ». Et il nous donna un faisan à plumer.

« Il n'y a plus de lièvres, c'est-à-dire, il y en a moins, mais des sangliers, il y en a assez, de sorte que cette fois-ci tout ira bien. »

Il nous embrassa. Bien entendu, il nous prenait pour d'autres. Nous n'étions jamais venus là ensemble. Le vieillard s'en alla chercher du bois, puis il nous servit du pain et des champignons sur une serviette posée sur un escabeau, et nous mangeâmes tous les trois avec appétit, buvant de l'eau fraîche dans un pot de terre ébréché. Il nous fit voir la maison. C'était plutôt une résidence de campagne où, non pas la fantaisie, mais la richesse de l'ancien propriétaire des mines avait amassé toutes sortes d'objets dépareillés, des fauteuils venant de nobles déchus, des candélabres d'argent. des tapis d'église et des taies d'oreiller paysannes brodées en coton de couleurs vives, une armure de chevalier médiéval, des flacons de boissons précieuses, alignés dans une bibliothèque, un lit à baldaquin. Il y avait aussi l'habit de noce de Galation qui jouait au poker pour des pièces d'or, et qui avait l'habitude de rentrer d'Abrud, où il jouait à la roulette, en trois fiacres; lui, était assis dans le second; dans le premier, il y avait son chapeau et sa canne, et dans le dernier, les violoneux tziganes qui jouaient des romances. Son habit de noce, frac et papillon, avec la chemise blanche aux manchettes garnies de dentelles, costume confectionné à Abrud chez Goldstein-père, était à présent sur un mannequin acheté également chez Goldstein-père. Et, à côté, sur un autre mannequin, il y avait la robe de mariée et le voile blanc de celle qui avait été et était encore sa femme, et qui n'était autre que la fille de Goldstein-père.

« J'en ai secoué la poussière tous les jours », nous dit le vieux Galation en nous les montrant, et ce n'est que lorsqu'il nous dit qu'il attendait que nous nous habillions pour aller boire du vin rouge sur la terrasse, et pour partir ensuite, moi, en mariée, et Ilié en marié, à la chasse au sanglier, que nous nous sommes rendu compte qu'il nous prenait pour son neveu et sa nièce, la fille de ce même Goldstein-père. Il avait allumé de longs cierges blancs dans les chandeliers, versé du vin rouge dans des gobelets de terre noire, et il avait pris dans une chambre deux fusils de chasse allemands.

« Il paraît qu'il y a eu de grandes batailles au pont de l'Amiresh », dit-il en chargeant les fusils. « Dommage que je n'aie pas pu prendre un fiacre pour voler jusque-là et descendre au moins deux zeppelins. Ou bien zeppelines? Ça vole au-dessus du monde, chargé de soldats et de bombes, mais on peut s'en débarrasser avec cinq balles dans le ventre, ça se dégonfle comme des vessies de porc. Ou bien, comme une vessie? J'ai vécu aussi bien en Valachie et en Moldavie que dans les régions transylvaines, et j'embrouille un peu les mots. Que disais-je? Oui, habillez-vous . . . en mariés pour pouvoir dormir cette nuit en époux et que jamais ne meure en vous la jeunesse et l'amour. Et que vous vous souveniez, quand je n'y serai plus, que j'ai gardé ici soigneusement vos vêtements et votre lit, et où que vous alliez dans le pays et dans le monde, quand vous en aurez assez, sachez qu'il y a un coin où, quand que ce soit, vous retrouverez votre première nuit, celle dans laquelle hommes et femmes devraient

toujours rester. Et si c'est mon idée ou la vôtre, je n'en sais plus rien et je crois que cela ne compte pas, pourvu qu'elle soit bonne et rende les gens heureux. De sorte que ne me dites pas si c'est mon idée ou la vôtre... Il me semble que la fois passée, vous m'aviez dit, ou vous aviez voulu me dire... Voilà que j'ai déjà oublié, mais ce n'est pas ça qui importe... Ainsi, je vous laisse vous habiller et on ira à la chasse au sanglier », dit-il et il sortit en se frottant les mains comme un maquignon. Et il était clair que dans sa joie, il nous confondait avec d'autres, et il semblait que ça ne l'intéressait même pas de savoir qui étaient ceux qui devaient s'habiller en mariés, car le plaisir ne devait pas être avant tout pour nous, ou pour d'autres, le plaisir était pour lui, de voir deux personnes ensemble et heureuses de l'être.

Il n'était pas retombé en enfance, comme le disait à tout le village son fils Galation, ou peut-être l'était-il quand même, du moment qu'il nous confondait avec d'autres, et qu'il confondait aussi cette guerre avec une autre, peut-être avec la première, celle qu'il avait faite. Pour lui, le temps s'était arrêté, heureux certains jours, insensé à d'autres; et ces jours-là n'étaient pas des jours, mais des événements survenus à de grandes distances dans le temps, à l'époque où Galation, celui d'Abrud, venait chasser avec sa femme et apprenait qu'il y avait eu une terrible bataille sur le front ou qu'une ville avait été bombardée. Quant aux Zeppelins (ou Zeppelines) il n'avait peut-être jamais eu l'occasion d'en voir; peut-être aussi, les confondait-il non pas avec des avions, mais avec des choses vues au cinéma, ou lues dans des livres, ou encore, il en avait simplement entendu parler. Il était certainement bien trop vieux pour qu'on puisse se fier à sa jugeote. Mais il ne s'agissait même plus de bien raisonner quand il nous disait de nous vêtir en mariés; c'était une habitude. De sorte que nous lui avons obéi; nous sommes entrés dans la cuisine, moi, en mariée, avec la petite couronne et Ilié en marié, en frac, et nous sommes partis chasser le sanglier; et nous sommes rentrés les mains pleines de champignons. De loin, on apercevait les champs de maïs et de tournesol encore sur pied. Où qu'on ait regardé, on ne voyait que les larges corolles des fleurs de tournesol, soit penchées vers la terre, soit fraîches, jaunes et brillantes dans la lumière du jour; où qu'on ait regardé alentour, du pied de la montagne jusque dans le lointain, on se croyait être au pays des tournesols.

Et comme nous approchions tous les trois du pavillon de chasse, tout à coup, près de la jument Oradéa, que nous avions laissée entravée dans la cour, nous avons vu deux prêtres dont l'un avait détaché l'entrave de la bête et l'autre l'avait enfourchée.

« Hé ! » a crié Ilié, mais ils n'ont pas entendu.

« Ils veulent voler le cheval. Honte à eux ! » a dit le vieillard, tandis que, se faisant un porte-voix de ses deux mains, il laissait tomber ses champignons dans l'herbe. « Comment, révérends pères ! » cria-t-il, « vous voulez voler mon cheval ? ! »

Comme ils n'entendaient toujours pas, — le vent soufflait dans notre direction — le vieillard tira un coup de fusil en l'air. Ils ont tressailli et se sont couchés par terre, après avoir relâché la jument. Tranquillement, Oradéa s'est remise à paître. Ce qui m'étonna ce ne fut pas l'effroi des prêtres, ni le calme de la bête, mais bien le vieillard: il avait donc tiré pour leur dire qu'on les avait vus, qu'ils ne pouvaient prendre la jument qui ne leur appartenait pas, et qu'ils en pourraient pâtir. Donc, plus important que le coup de feu était le fait que le vieillard avait toute sa raison. Il n'était pas fou, comme l'avait prétendu son fils en le menant à Cluj à l'hôpital, et plus tard aussi peut-être, en l'amenant ici pour vivre à la montagne.

Nous n'avions pas fait deux pas que les prêtres tiraient sur nous à nous assourdir. Le vieillard se jeta à terre et nous entraîna avec lui; notre chance furent les fourrés tout proches. Les prêtres ne nous avaient pas vus; ils avaient simplement entendu le

coup de feu du vieillard, et tiré étourdiment, au petit bonheur, plutôt pour nous faire peur que pour nous tuer. Ils s'étaient cachés derrière le four à pain et tiraient de nouveau.

« Ils ont des mitrailleuses », dit Ilié.

« Des vieux pistolets automatiques », dit le vieillard. « Qu'ils aillent au diable: ils sont peut-être fous. Eloignons-nous, qui sait pour qui ils nous prennent... »

« Ils ne peuvent pas nous atteindre, ils sont plus bas, en-dessous... C'est à eux de s'enfuir, pas à nous. »

Et en effet, les deux prêtres s'esquivèrent parmi les rochers, vers l'Amiresh. Le soir était venu et comme à la montagne le soleil se couche tout d'un coup et l'obscurité amène du froid, on ne les vit plus parmi les broussailles, dans la nuit brumeuse.

« C'est pas des gens de la montagne, dit le vieillard, sinon ils auraient su qu'ici la nuit vient vite et ils auraient encore attendu. Pourquoi étaient-ils si pressés? La nuit venue, le diable même ne les aurait pas vus... »

Et nous ne sommes plus retournés au pavillon de chasse, car ces deux étranges prêtres auraient pu revenir au cours de la nuit, et celui qui est capable de tirer sans raison de jour, est encore plus déraisonnable de nuit. Le vieillard nous a menés dans une prairie où le foin était mis en meules; nous avons étendu du foin par terre, tous les trois, nous nous en sommes couverts et avons dormi côte à côte sous la lune froide, pareille à une faucille sans manche.

Galation avait conduit le vieillard à la ville pour le faire examiner par des médecins, qui lui sortiraient de la tête ses folles idées, ou bien lui diraient à lui (si le vieillard était normal) pourquoi il parlait avec les morts, et avec la charrue qu'avait eue son grand-père il y avait vingt, trente ou quarante ans, avec la charrue et les chaussons du grand-père, pourquoi? Mais ce qui fâchait si fort Galation n'était pas ce que disait son père à des gens qu'il avait connus dans sa jeunesse ou son enfance, mais qu'il discute avec eux en plein jour, les yeux grands ouverts, devant les gens, qui le prenaient pour un sorcier; lui, Galation, ne croyait pas aux sortilèges, et il était plus près de croire le vieillard insensé plutôt que sorcier; il préférait avoir dans sa maison un fou, plutôt qu'un homme qui parle avec des êtres qu'on ne voit pas. Le vieillard allait aussi chez ceux qui venaient de mourir et échangeait avec eux des mots étranges, et certaines familles, des Hongrois aussi, pas seulement des Roumains, le faisaient appeler quand ils avaient quelqu'un à l'agonie pour savoir s'il y avait encore de l'espoir. Il y allait, une pomme dans la main, s'asseyait sur un tabouret au chevet du malade ou du moribond, lui prenait la main dans les siennes, y lisait, puis il parlait avec celui qui râlait ou était déjà sans voix, et il savait au juste si celui qui gisait là, les yeux ouverts ou fermés, s'en irait ou non dans l'autre monde. Certains croyaient qu'il avait reçu de Dieu le don de parler avec les agonisants ou les morts; d'autres pensaient que ce n'était pas Dieu mais le diable qui y avait fourré sa queue, et que le vieillard deviendrait un revenant, s'il ne l'était pas déjà, avec ses yeux, si enfoncés dans les orbites qu'on les voyait à peine. Galation seul était convaincu qu'il ne s'agissait ni du diable, ni du bon Dieu, mais que c'était la sclérose qui s'était installée en lui, comme chez elle, et qui en faisait des siennes. Dans le foin où je dormais à côté du vieillard, je n'ai pu fermer l'œil de la nuit en l'entendant ronfler, non pas que le diable puisse ronfler près de moi, mais je ne sais guère pourquoi; une sorte de crainte me tenait éveillée, et une question ne me laissait pas de repos: pourquoi le vieillard ne nous avait-il pas reconnus? ou plutôt pourquoi n'avait-il pas remarqué que son neveu d'Abrud et la fille de Goldstein-père ne nous ressemblaient pas, à Ilié et à moi? Sa mémoire était affaiblie, comme disait son fils, et était tombée si bas que personne n'y avait plus sa place et que tout était en confusion? S'il en était ainsi, et si nous dormions à présent près d'un fou, alors pourquoi

avait-il tressailli en voyant les prêtres, et pourquoi ne lui avaient-ils pas été indifférents? Galation avait l'habitude de dire au Boiteux et à Ilié que le vieux était une épave et que, d'ailleurs, même les plus grands génies dégénèrent avec le temps et deviennent à la fin de leur vie de pauvres débiles mentaux, qui traînent derrière eux des ours en chiffons par la queue. De temps à autre seulement, ils ont comme des tressaillements d'hommes normaux, et plus ces moments-là sont rares, plus ils sont effrayants pour l'entourage. Car, si le vieillard, à ces moments-là, pressent une vérité, les gens sont prêts à croire qu'il la dit toujours, et qu'il fait réellement des miracles.

Peut-être avait-il tiré pour effrayer les prêtres, peut-être qu'ils lui avaient paru étranges, l'un à cheval, et l'autre l'entrave à la main. Mais, quoi qu'il en soit, nous avions bien fait de ne pas nous être approchés d'eux. Avant de nous coucher, il nous avait dit:

« Je veux que vous m'enterriez avec des fleurs et des rameaux de saule dans les mains »... Puis il s'était mis à chanter et à pleurer, parce que le soleil allait le faire pâlir et qu'il quitterait le jour pour entrer dans la nuit. Et nous devions lui mettre dans les mains et à son chevet des rameaux jeunes où se glisseraient les étoiles de la nuit, qui caresseraient ses cils et empêcheraient ses rêves d'être sombres et sa mort de même.

Et je n'ai pas dormi de peur qu'il ne meure alors, près de moi, dans le foin; car il se soulevait tout le temps sur ses coudes en criant: « Pourquoi ne puis-je pas dormir? Pourquoi qu'elle crie, la chouette? Et le hibou? Pourquoi ces oiseaux noirs volent-ils au-desus de nous? Pourquoi ce nuage de pluie là-haut? »

Et moi, j'écoutais et n'entendais rien, et je regardais le ciel et ne voyais rien. Et j'étais effrayée de ne rien voir ni entendre de ce qu'il voyait et entendait, et heureuse aussi, car ce qu'il voyait et entendait venait peut-être d'un autre monde, et je me réjouissais de ne pas être près de ce monde-là et de ne pas y voir clair, comme lui. Et le froid m'envahissait à l'idée qu'il regardait la mort comme il nous regardait nous-mêmes.

Mais Galation a conduit son père à plusieurs cliniques pour une chose encore plus affreuse; pas seulement pour le guérir de sa soi-disant folie, ou pour que les médecins lui disent carrément que la sorcellerie n'était pas une science, ou un pouvoir accru de l'esprit, mais une escroquerie. Il l'y a conduit pour lui montrer comment on meurt à l'hôpital et comment on découpe les cadavres au bistouri dans la salle de dissection, où l'homme n'est rien dans la main d'un étudiant. Il voulait ainsi ébranler l'entêtement avec lequel le vieillard se croyait capable de lire dans le passé du village et dans les étoiles, de communiquer avec les morts et de faire croire aux vivants que les hommes et les femmes peuvent se comprendre et s'aimer surtout dans des mariages désassortis entre Hongrois et Juifs et Roumains, pour toutes choses qu'ils avaient chaque jour en commun dans notre village d'entre les montagnes et les champs, où tout était bouleversé et où, depuis le début de la guerre, rien n'était plus à sa place. Il semblait que la mort touchait surtout ceux qui étaient restés chez eux, plutôt que ceux qui étaient sur le front. L'aventure de la fille d'Itzic et de l'officier à la petite moustache ne s'était pas achevée sans que les vitres des fenêtres du cabaretier soient cassées par des écoliers offensés par ce Juif qui se croyait d'un sang supérieur et ne voulait ni le laisser se perdre, ni le diluer en unissant sa fille à un fils de vacher. Et elle était entrée en terre plutôt que de trahir sa religion et mener plus tard ses enfants à la recherche d'un autre Dieu. Le sang ne devait pas devenir pareil, ni les nations se mêler, car c'est de là que vient le désastre, croyaient les parents d'Itzic, dans le village, et aussi ceux de l'officier venus ramasser dans les champs de maïs le corps en putréfaction dont la petite moustache seule était restée intacte. Et chacun avait préféré la mort à un rejeton de sang mêlé.

C'est du moins ce qu'on disait, à présent que les deux jeunes gens n'étaient plus et qu'il n'y avait plus rien d'autre à faire pour les familles qu'à se regarder pleines de haine et à enterrer chacune dans son cimetière les restes de ceux qui avaient été leurs enfants. Galation riait de toutes ces sottises, et commentait avec le Boiteux, Ilié et Tibor et tous ceux qu'il rencontrait par hasard, l'énorme sottise d'Itzic et de ceux qui trouvaient qu'on devait vivre pour Itzic ou pour la famille de l'officier, et non pour soi-même. C'est une idiotie, disait Galation, de ne pas faire ce qu'on veut. De ne pas manger ce qu'on veut, ni d'épouser qui on veut, uniquement pour ne pas fâcher Itzic ou Peter, ou qui diable encore! Mais pourquoi vivrions-nous pour les autres et pas pour nous-mêmes? Pourquoi ta fille, Itzic, n'aurait-elle pas vécu pour elle-même au lieu de vivre pour toi? Et quand Itzic, barbu, sale et affamé passait, tête basse, dans la foule, Galation criait derrière lui et l'arrêtait:

« Comment veux-tu, à présent, me faire croire que tu souffres? Je pisse sur ta souffrance; si tu es aussi malin que tu le prétends, il fallait réfléchir avant tout ça, et te dire que tu finiras barbu et affamé. »

« Galation, — disait Itzic — tu n'as pas assez de cœur pour comprendre ma souffrance... »

« On n'a pas besoin de cœur pour comprendre une bêtise comme la tienne. »

« Mais ce n'est pas une bêtise, c'est une tragédie, comprends-tu? »

« Pour toi, c'est une bêtise! Pour ceux qui ne sont plus, oui, c'est une tragédie! Mais pas pour toi! C'est pourquoi je ne comprends pas ta souffrance, puisque personne d'autre n'en est coupable. »

« Mais jamais une nation ne pourra vivre, et jamais une nation n'a vécu sans un Dieu à elle, comprends-tu? Si ma fille cesse de croire à ma religion, à mon sang, je ne suis plus bon à rien, et elle non plus; ma nation n'est plus bonne, mais bien celle de ce garçon avec sa petite moustache, et à nous, il ne nous reste plus qu'à mourir; et voilà que les Allemands disent la même chose, que nous ne sommes plus bons qu'à... comprends-tu? »

« N'embrouille pas les choses, mon garçon ».

« Tu m'appelles garçon? Pourtant je suis déjà bien plus vieux que toi ».

« Je t'appelle garçon parce que tu es plus bête que moi. Ce garçon à moustache ne voulait pas prendre une servante et il n'était pas un tyran. C'était un pauvre petit officier qui avait oublié qu'il serait flanqué à la porte s'il épousait une Juive. C'était un garçon naïf qui ne pensait pas à ce qui lui arriverait une fois marié, et il ne réfléchissait pas parce qu'il aimait ta fille; un bêta, qu'il était, pas parce qu'il l'aimait, mais parce qu'il l'aimait trop, et même jusqu'à la mort... Tu vois, moi, si j'avais été à sa place, cela m'aurait été égal que tu existes, et je ne t'aurais même pas demandé ton avis quand j'aurais pris ta fille, parce que l'homme se marie pour son propre plaisir et non pour celui des autres, tu comprends? »

« Comme ça, c'est impossible, Galation, une nation a sa vie propre; elle vit donc tant qu'elle a une religion à elle, et ce n'est qu'en croyant à sa nation et à son sang qu'on peut ne pas mourir. Même si l'un de tes proches meurt, même si ta fille meurt, ta nation, elle, ne mourra pas si tu ne cesses pas d'avoir foi en elle. C'est par ma souffrance que je rachèterai ce que j'ai fait à ma fille, et ma femme me pardonnera aussi de l'avoir perdue et moi je rachèterai ainsi ma faute devant ma fille, mais moi, je... »

« Tu ne feras rien de rien — disait Galation — ne cherche plus de prétexte pour cacher l'énorme sottise que tu as faite et à laquelle tu n'as pas bien réfléchi sur le moment, sinon tu n'aurais pas... Et ne mens plus en disant que cette souffrance te libère et rachète ta faute, ni l'un ni l'autre n'est vrai, de sorte que je ne comprends

ni toi, ni ta souffrance, bien qu'il soit plus facile de comprendre un homme qui souffre, qu'un homme qui pense... »

« Tu veux dire que je ne pense pas? »

« Je ne parle pas de toi, je dis qu'en général c'est plus difficile de comprendre la pensée de quelqu'un, mais ce n'est pas le cas avec toi, Itzic, comprends-tu? Tu tiens à ta nation et tu crois qu'elle est la seule à savoir où est la vérité et où est le mensonge, et les Hongrois croient, parce qu'ils sont venus à cheval depuis ce ventre de baleine qu'est le désert asiatique, qu'ils sont seuls à savoir ce qui est juste et ce qui est faux. Le Boiteux ne vient ni de Jérusalem, ni de nulle part, mais il croit lui aussi que la vérité est dans son gros nombril. Il ne voit pas plus loin que vous autres, vous avez tous la tête à l'envers, comme toutes les nations du monde, qui croient dur comme fer, chacune à sa bêtise, et toutes à l'argent, à la terre et aux frontières qu'il faut tout le temps déplacer pour qu'on ait plus d'air à respirer. Et personne ne voit que la vérité n'est pas dans le sang, ni dans la nation, ni dans la terre ou dans l'argent, mais qu'elle est dans l'homme, dans chaque homme en particulier, au-delà de toutes ces histoires du passé, et au-delà de tout ce que chacun rêve de l'avenir... Tout le monde est fou, comme mon père, et comme il n'y a rien à faire, il faut jeter tout ça au fumier et construire un monde nouveau où il n'y aura pas de parents fous. Tu ne vois pas que les grands peuples ont tous leurs dieux et se battent entre eux, tout comme font leurs dieux eux-mêmes. Et c'est nous, les petits, qui payons les pots cassés. Ne crois plus à toutes ces bêtises, Itzic, parce qu'après tout, à part l'argent et un peu de joie ou de tristesse, il ne sort rien de toute cette affaire qu'est le monde d'aujourd'hui, rien d'autre que la mort, à la fin du compte, donc rien, rien d'autre que le visage éternel de la poussière. Moi je dis qu'il fallait laisser libres ces jeunes gens, pour que tu sois libre, toi aussi, car ce n'est que libéré de la famille, de l'argent, du sang et de la religion que tu pratiques et que d'autres pratiquent aussi, que les hommes peuvent se réaliser dans toute leur grandeur. Tu n'as pas fait pour toi seul cette bêtise de te mêler de la vie de ta fille, mais pour tous les autres Juifs; et qu'y as-tu gagné? Rien. Ça n'a point de sens de prendre à ta charge ta parenté et tes amis. L'humanité n'a rien à gagner si tu restes un rien du tout qui a tout juste fait un peu de bien à l'avantage de la grosse bedaine et de l'orgueil de ses amis et de ceux qui sont du même sang. Tu es un rien du tout, c'est vrai, mais mon opinion ne doit pas te fâcher, parce qu'elle ne peut te rendre ni meilleur, ni pire que tu n'es. Tiens, j'ai conduit mon père chez des médecins pour qu'on l'examine et qu'on l'ausculte; et ils n'ont rien trouvé. Alors ils m'ont dit qu'il n'a, pour le moment, aucune maladie qui puisse être utile aux médecins, rien de miraculeux qui leur prouve qu'ils ne sont pas des imbéciles. Ce n'est que mort qu'il pourrait leur être utile; tel qu'il est, vivant, avec son langage et ses sorcelleries, il est égal à zéro; c'est un rien qui ne voit pas avec les yeux de l'esprit les secrets de l'avenir, parce que c'est impossible, et qu'il n'a aucun moyen de résoudre l'impossible; il ne voit rien non plus dans le passé, et tout ce qu'il baragouine ne changera rien aux temps à venir, pas plus qu'aux temps passés; il n'aidera le monde en rien, sauf s'il donne son propre corps mort aux étudiants en médecine pour le disséquer ».

« Qu'est-ce que tu dis, Galation, qu'est-ce que tu dis? »

« Ce que je t'ai dit, Itzic; j'ai fait un contrat pour mon père quand il sera mort. »

« Pour de l'argent? »

« Pourquoi est-tu assez bête pour croire que ça compte si c'est pour de l'argent ou non? L'important est qu'il soit, lui aussi, pour une fois, bon à quelque chose. Toi, tu diras que je suis un imbécile ».

« C'est bien ce que je dis. »

« Ça te regarde; moi ça ne me touche pas. »

« Ça veut dire que ce que je pense de toi est égal à zéro? »
« Tout juste. »

« C'est-à-dire que ce qu'un homme pense d'un autre homme est égal à zéro? Ah! oui, bien; mais si tu es si généreux avec les médecins, pourquoi as-tu accepté leur argent? Ou bien, si tu n'as pas reçu de l'argent, pourquoi m'as-tu raconté ça? Puisque mon opinion, bonne ou mauvaise, n'arrangera quand même pas les choses, et toi-même, elle ne te rendra ni meilleur, ni pire; elle ne peut pas te changer; alors je répète, pourquoi m'as-tu dit cette connerie? Que non seulement la nation n'a aucune valeur, mais la religion non plus; que ma fille non plus n'a pas de valeur, et que ton père n'en a pas du tout? Je ne comprends pas! Mais ma fille est morte et ton père est vivant! Je ne comprends pas pourquoi c'est à moi que tu as raconté cette histoire?! Que l'homme doit renoncer à tout, et à sa religion, et à ses parents et à ses frères et qu'il ne doit en rendre compte ni à ses ennemis, ni à ses morts ni à ses enfants ou petits-enfants, et que personne n'a le droit de te rien réclamer, et qu'il n'est permis à personne d'avoir quelque prétention sur un homme. C'est ça que je dois comprendre?! Et que, libéré des parents et des enfants, de la religion et de tout, l'homme pourrait se développer librement, joyeux et heureux?! Tu crois que c'est ainsi qu'un homme peut être parfaitement libre? Eh! Galation, je suis peut-être un bête de Juif, mais je ne crois pas que le monde ait besoin d'une telle prospérité, et d'une telle perfection spirituelle, je reste un sot, Galation, mais je continue à croire que j'appartiens à mon père et à ma mère, et que ma fille était ma propriété et celle de mon sang. Je reste bête et je crois encore que j'ai des racines dans ce monde-ci, mes parents, mes grands-parents, mes cimetières, je suis encore plus bête et je crois que personne n'a le droit de vendre ce qu'il n'a pas donné: la vie! — la vie et la mort de quelqu'un à qui il n'a pas donné vie... »

Et Itzic s'est mis à crier dans la rue, et les gens ont commencé à s'assembler pour l'écouter et le regarder de près, tel qu'il était en réalité, hirsute et sale, maigre et décoloré par le soleil et la vieillesse.

Galation: Mon père était réellement fou, cela me coûte de le dire; et d'ailleurs on ne peut le constater sans souffrance. Il était irresponsable. Il se comportait normalement et à part ses singularités, comme la lecture dans les étoiles, ou ses discussions avec les morts, il n'y avait rien à lui reprocher. Mais quand la guerre est venue, ou plus précisément le front, on a vu clairement au village qu'il avait perdu l'esprit depuis longtemps, et que son comportement, normal en apparence, était celui d'un animal impuissant, incapable de faire ni bien, ni mal, autrement dit, rien, vivant seulement parce qu'il mangeait, buvait de l'eau, et dormait. Quel mal a-t-il fait? Il n'a fait aucun mal alors. Mais je l'ai installé au pavillon de chasse pour qu'il ne rencontre pas, par hasard, un soldat hongrois, ou russe ou allemand ou roumain qui le prenne pour ce qu'il n'était pas, et le tue sans y regarder de plus près, comme il arrive toujours en temps de guerre. Le front a été longtemps près de notre village; il arrivait que, le soir, flotte sur l'école le drapeau hongrois et que le lendemain matin, on y voie celui des Roumains et vice-versa. Cela a durci les habitants, qui ont perdu la tête et se sont comportés parfois d'une manière horrible. La victoire passait journellement d'un camp à l'autre, et beaucoup pensaient sans doute qu'un crime ou un mauvais coup de plus pourrait changer le sort des armes. En général, tout se passait pendant la nuit, et le soir, il y avait au village une panique comme à une fin de monde. Le lendemain du jour où un Roumain avait hissé le drapeau tricolore sur le clocher de l'église orthodoxe, les soldats hongrois, qui avaient occupé le village lui ont cloué notre drapeau sur le dos. Ils l'avaient

d'abord couché par terre, tout nu, et c'est ainsi qu'on l'a trouvé le lendemain. Et on n'a jamais su exactement comment tout cela s'était passé. D'autre part le Hongrois qui avait arboré son drapeau sur le toit de la mairie a été retrouvé pendu au clocher de l'église hongroise; et personne n'a jamais su comment tout cela était arrivé. C'était comme un fait exprès: plus on punissait, moins les gens avaient peur, et plus se multipliaient les crimes. Une vengeance en appelait trois et c'est cette chasse aux têtes qui m'a fait conduire mon père à la montagne, dans la maison abandonnée d'un de mes parents. Personne n'obéissait plus, la folie avait envahi les hommes, tous semblaient avoir perdu la vue. L'état d'insécurité, et les troupes victorieuses qui occupaient tour à tour la commune, faisaient croire que la violence et le crime de chaque nuit ne pouvaient être vaincus que par la violence de chacun. Personne n'obéissait plus à personne et je crois que j'ai mené mon père à la montagne pour qu'il ne meure pas sans raison, car il était irresponsable; quoique rien n'eût plus aucun sens dans cette succession de tortures, de viols et de meurtres sans fin. Il s'était creusé lui-même une tombe, travaillant seul trois jours durant au cimetière. Il avait creusé une fosse énorme et planté une croix et un jeune prunier à la tête; il s'attendait peut-être à mourir dans le désordre qui régnait dans la commune. Cela pourrait signifier qu'il n'était pas complètement fou, puisqu'il comprenait qu'il pourrait mourir une nuit à l'improviste. Et aussi qu'il tenait à être enterré à côté d'autres hommes, au cimetière, et pas n'importe où, ou même pas du tout, oublié on ne sait où. La fosse terminée, il l'a fermée de planches recouvertes de terre, et a mis par-dessus des mottes d'herbe. Il a donc eu soin de ce qui arriverait quand il n'y serait plus, de son propre avenir, quand il n'en aurait plus, d'avenir. Cet acte pouvait signifier n'importe quoi, puisque les actes des irresponsables peuvent signifier tout au monde. Je l'aurais quand même laissé à la maison s'il n'était pas allé un matin au cimetière, et avait dansé sur sa tombe jusqu'à transpirer et perdre ses forces. Il a perdu connaissance, est tombé dans la fosse, les pieds en l'air. Et c'est un miracle qu'il ne se soit pas cassé le cou, restant là sans vie. Nous l'avons sorti de là avec des cordes et couché sur des sacs, tandis qu'il jurait et blasphémait, nous envoyant à tous les diables. Moi, j'ai dit qu'il était fou, le Boiteux prétendait qu'il ne l'était pas, et qu'il avait dansé sur sa propre tombe pour se moquer non seulement de la discorde qui régnait dans le village, et qui poussait chacun à porter une hache à la ceinture, mais surtout de la mort, de sa propre mort, de laquelle il ne donnait pas deux sous, aussi bien que de la mort en général, qui ne l'effrayait en rien, pas plus que l'immortalité qui n'existe pas. Ce qui signifie, d'après le Boiteux, que le vieillard aurait dit que la peur de la mort était cause de tout ce qui se passait dans le village, et les Hongrois sortaient leur couteau, et les Roumains de même, chacun voulant que l'autre meure, pour que lui-même ne meure pas. Alors Itzic a dit: « Ce n'est pas de la mort qu'il s'est moqué, parce qu'il ne la connaissait pas, mais bien de la vie que déjà il connaissait: donc, ce n'est pas la peine de vivre et de mourir dans un tel monde; il vaut mieux se moquer de ce qui fait peur aux hommes, et de ce qu'ils ne feraient pas (danser sur leur propre tombe) — pour montrer qu'on est un imbécile! Toi aussi, Galation, tu crois que ton père est un imbécile; mais moi je me demande, je ne réponds pas à une question, je me demande seulement: un type qui, à présent, sous ce feu et dans cette guerre se trouve satisfait, ou bien il croit que l'homme n'a point d'âme et ne peut vivre qu'ainsi, ou il croit que l'âme de l'homme est si lâche que ça ne vaut pas la peine de remuer un brin de paille pour qu'il soit plus heureux?! Ton père n'est pas idiot, c'est plutôt toi qui l'es, pour l'avoir cru idiot! » Je ne les ai pas suivis, c'était des amis. Et s'ils étaient si malins, Itzic n'aurait pas dû laisser mourir sa fille, et le Boiteux n'aurait

pas eu besoin d'ôter tout le temps sa jambe de bois pour battre Itzic chaque fois qu'il était soûl, ni de montrer son œil de verre dans un bocal pour se rendre intéressant. Je leur ai dit ce que je pense d'eux. Et le Boiteux m'a frappé avec sa jambe de bois et le lendemain Itzic m'a demandé à la manière juive comme il fait toujours sans répondre à sa propre question: « Tu crois qu'il veut être intéressant? Tu crois qu'il veut dégoûter les gens de lui? Ou bien il veut montrer qu'il se fout de ce que pensent les autres? » Je ne lui ai pas répondu. Mais le surlendemain, quand les Allemands sont entrés au village et qu'ils cherchaient Itzic pour l'emmener et qu'ils ne l'ont pas trouvé, qui crois-tu qui lui a brisé toutes ses vitres, devant tout le monde? Le Boiteux, avec sa jambe de bois.

Il n'est resté de la tombe de mon père que le prunier seul, penché comme un homme en prière. Mais le fait que j'ai conduit le vieux dans la montagne pour le protéger, parce qu'il était irresponsable, donc impuissant, est une chose, et la fuite d'Ilié loin du village en est une autre. C'est vrai qu'il n'était qu'un grand enfant. Je ne l'accuse pas et je ne peux pas non plus dire exactement pourquoi il est parti avec Ilonca dans la forêt, ni comment ils ont rencontré mon père, ni comment eux trois ont rencontré les deux prêtres armés. Ce qui est certain, c'est que là-bas, ils se sont sentis à leur aise, avec un fou. Mon père, je le répète, était un fou qui n'a jamais vraiment essayé de changer le monde, disons, de le rebâtir. Toute sa vie, il a été un cinglé qui n'a jamais protesté et ne s'est jamais révolté, et dans sa vieillesse, il a commencé à prêcher la paix, allant de maison en maison, aspergeant les gens d'eau bénite, et croyant peut-être que la paix, c'est-à-dire la tranquillité aurait alors transformé le monde et fait cesser la guerre, rendant ainsi les gens meilleurs. Je ne m'étonne pas que ces trois-là, après avoir dormi toute la nuit dans le foin, se soient sentis libres au matin, seuls, sans prêtres, sans hommes non plus et sans voir ni entendre la guerre, qu'ils se soient sentis loin du monde, maîtres d'eux-mêmes et extraordinairement vrais. Ils ont cueilli des champignons et ont fait du feu et rôti du maïs encore vert. Et qui sait quel oiseau ils ont fait rôtir sur la braise, oubliant ainsi où ils se trouvaient et dans quel temps. Je ne m'étonne pas que le vieillard l'ait oublié, l'oubli s'était installé depuis longtemps dans son cerveau. Mais je m'étonne que les jeunes gens ne se soient pas rendu compte de leur naïveté et qu'ils aient suivi un fou qui criait de joie en pleine forêt. Ce n'était pas de l'ivresse, ils n'avaient rien à boire avec eux et on a peine à croire que l'amour les ait enivrés tous deux si étonnamment qu'ils aient perdu l'esprit autant que le troisième, qui n'en avait plus. Le vieillard avait été quelque temps joueur d'accordéon dans un cirque et au matin dont je vous parle, il a commencé par jeter bas le vêtement qu'il portait, puis il l'a mis à l'envers, le dos devant, enfilant ses bras dans les manches, le droit dans la manche gauche, et le bras gauche dans la manche droite, le vêtement devenant ainsi accordéon. Il chantait et sautillait tout seul devant eux comme un clown. Ils trouvaient merveilleux ce chant de l'accordéon et s'étonnaient que le matin et la terre paraissent tout aussi gais et étonnés en écoutant le vieillard. Il leur semblait être dans un royaume de l'homme où jouait l'accordéon et où le chant des oiseaux même était idyllique et coloré, et qu'il ne pouvait exister un autre temps et une autre histoire que ceux de ces oiseaux chanteurs, libres et multicolores — naïveté d'enfants qui se réveillent un matin à la lisière de la forêt, sortant d'un sommeil où ils avaient peut-être rêvé tout cela; mais rêver et vivre sont deux choses différentes. Ils avaient fui loin de la folie du village, et l'avaient oubliée en une seule nuit, comme envoûtés par la nuit et par un insensé. Le vieillard n'était qu'un accident dans leur vie; ils avaient oublié cela et pensaient qu'il fallait vivre ainsi, chantant

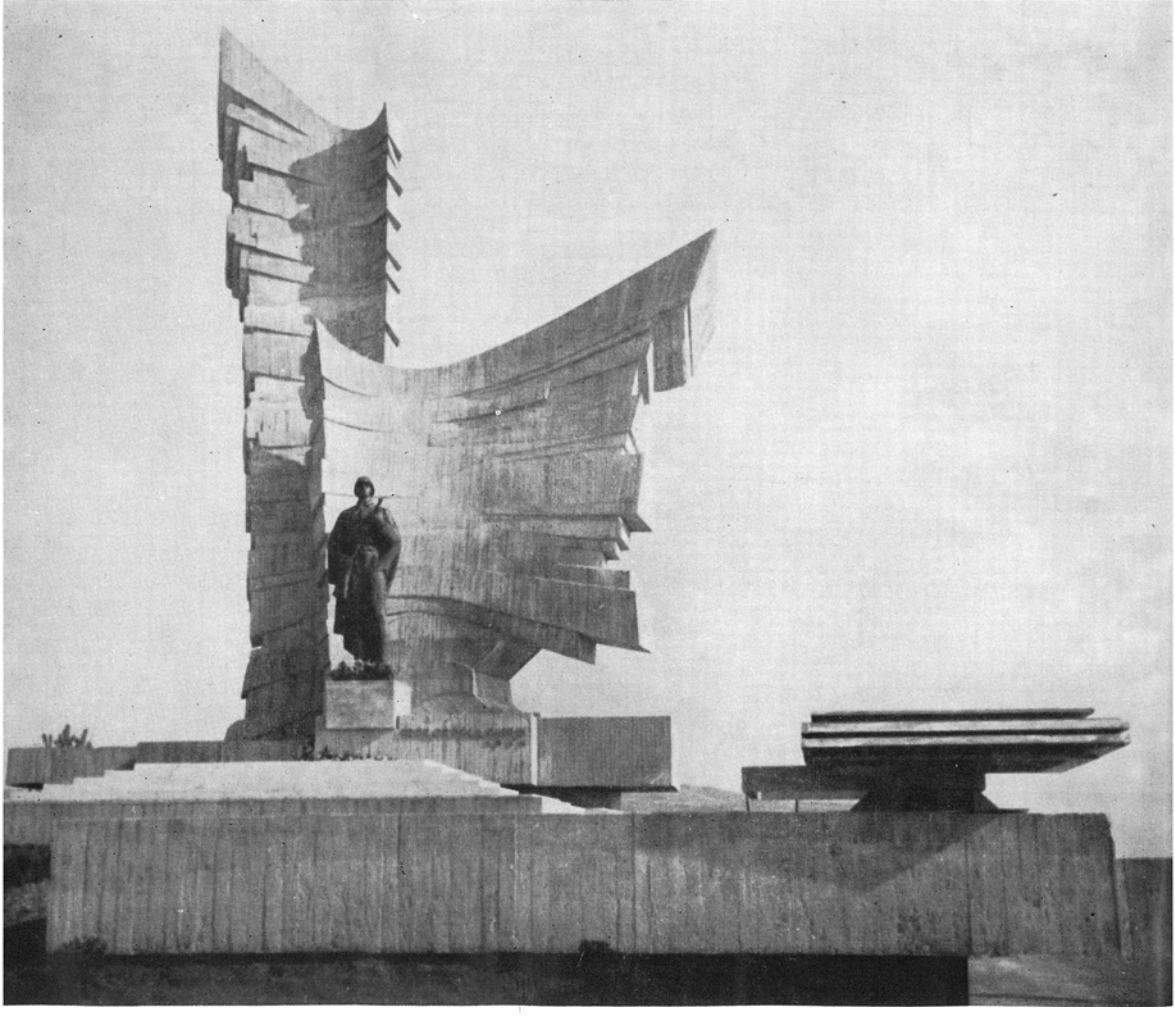
et sautillant derrière lui. Personne, bien sûr, ne peut éliminer le rôle du hasard dans la vie humaine, la vie d'un homme elle-même est un fait du hasard, mais il faut prendre toute aventure telle qu'elle est, et le vieillard, en tant qu'aventure sur leur route, devait le rester; ils auraient dû passer outre, la refuser ou bien l'accepter pour un jour, puis lui tourner le dos... Ils ont perdu leur bon sens, croyant que cette aventure était leur vie même. Et quand le vieillard cessant de sautiller les a regardés de plus près, comme s'il les rencontrait alors pour la première fois, et qu'il les a vus, elle avec le voile et la couronne de mariée et lui en frac, avec le papillon, il leur a dit: « Que Dieu vous donne des fils en bonne santé pour perpétuer votre famille » — ce qui les a fait rire, puisqu'ils n'étaient pas mariés. Ils l'ont dit au vieillard, qui n'attendait que ça; il a posé son vêtement sur sa poitrine, les manches liées autour du cou; et s'étant vu ainsi vêtu en prêtre, il a posé les mains sur leur tête et leur a dit en nasillant, comme un pope: « Que Dieu vous donne une union honnête et une couche pure et qu'il vous accorde un amour parfait et paisible ». Et il s'est mis à chanter comme à l'église, en pleine forêt.

Ilonca: Ce dimanche-là, le premier dimanche après la nouvelle lune, le Boiteux versait de la *tzouïca* dans des bouteilles blanches d'un litre et les alignait dans la cave, sur des rayons faits du bois noueux qui n'était pas bon pour les cercueils. Il avait une jambe de bois, reste de la première guerre mondiale, quand il n'avait pas encore vingt ans. Il avait ouvert une boutique, comme il l'appelait, de croix et de cercueils, et de tous les alentours, on venait au besoin, acheter pour ceux qui partaient vers la terre, un « manteau de bois », comme il les appelait. Il travaillait à l'avance, avant la mort des gens, qu'il disait, en rabotant dans la grande pièce qui donne sur la rue, où il avait donc et l'atelier et la boutique et la vitrine (devant l'énorme fenêtre près de la porte, il tenait sur des sortes de tréteaux de bois les cercueils montés et vernis, prêts à être vendus). Et dans cette même pièce, il mangeait (il n'était pas marié) la part qu'on lui apportait des repas funèbres, ou ce que lui envoyaient les veuves les plus charitables, et la nuit, en été, il dormait par terre, sur la sciure et en hiver sur des planches posées à côté du poêle. Quand il s'enivrait trop fort, il jouait n'importe où avec quiconque avait de l'argent et des cartes et quand il perdait, et se retrouvait les poches vides, il continuait à jouer les cercueils, ce qui lui portait bonheur, ou bien, les autres ne voulaient pas gagner des cercueils et jetaient les cartes sur la table et il les laissait sans le sou. Il ne s'est jamais enrichi non plus en jouant aux cartes — tout ce qu'il gagnait en argent, il le dépensait pour boire et manger et pour des fards pour les femmes. Les derniers temps, il aimait leur acheter du rouge à lèvres, et à cause de ça, car il arrivait que le rouge reste inemployé et que les maris tombent dessus par hasard, il avait eu beaucoup d'ennuis. Il faisait des cercueils pour tous les âges et pour toutes les nationalités — et les Hongrois comme les Roumains se servaient chez lui, parce que personne n'était plus habile et ne travaillait meilleur marché que lui. Il se vantait de n'avoir suivi aucune école, mais il savait lire les journaux et les livres de prières. Il disait qu'il avait appris à écrire et à lire sur la terre, au bord de l'Amiresh: avec le doigt ou avec une pierre ou un bâton, sur le sable humide, il avait gribouillé ses lettres jusqu'à ce qu'il leur eût appris à se tenir bien droites, larges et égales, pareilles à des... Là, les choses se compliquaient: les voyelles étaient comme des... et les autres, surtout les longues et fines, étaient comme des... Il disait cela toujours autrement, bien qu'avec le même sens: mais autrement parce qu'il savait aussi le dire en hongrois, et en tzigane, et en ce qu'il savait, du moins par Itzic, de la langue d'Itzic. Et il emmenait les femmes qui ne savaient pas lire, sur le bord de l'eau pour leur apprendre à tracer les lettres, ou dans un champ de maïs s'il y trouvait un endroit plus plat, ou parfois chez lui, dans sa boutique: il avait, en guise

de plancher, de la terre rouge et c'est sur la terre rouge qu'on pouvait le mieux dessiner les lettres. Et de la cave, il apportait une bouteille de *tzouïca* et chez lui, l'eau-de-vie de prunes avait toujours un goût douceâtre, et il ne l'adoucissait pas avec du sucre, ni avec des bonbons. Certains dimanches, les premiers dimanches après la nouvelle lune, il mettait dans la bouteille un grain de blé, ou plusieurs, et dans la *tzouïca* le grain de blé germait et parfois même, il s'en élevait un fil blanc verdâtre de blé. On le voyait croître dans la bouteille dans toute sa fraîcheur, comme un être vivant qu'il était et qui s'élevait. Et le grain de blé aussi donnait sa douceur. Parfois il ne germait pas; il se gonflait seulement et se perdait dans la *tzouïca*, léger comme une vapeur trouble; et en disparaissant comme s'il n'avait jamais été, il laissait à sa place une saveur et un arôme. Le Boiteux avait aussi le don de délivrer des sortilèges les femmes « sans fruit » (comme il disait de celles qui n'avaient pas d'enfants) et peut-être surtout, ce don de leur faire avoir des enfants l'avait-il rendu célèbre. Il leur faisait boire de la *tzouïca*, puis les ensorcelait sans témoin; il les obligeait à jeûner le vendredi après le coucher du soleil, pour que Sainte Vendredi leur vienne en aide. Il les forçait encore à jeûner le lundi, douze lundis de suite pour que le charme fasse effet, et qu'elles aient des enfants. Cela faisait effet, et elles en avaient. Certains, qui ne croyaient pas aux choses saintes, et qui avaient l'esprit mal tourné, disaient que ce n'était pas à cause de la *tzouïca* et des sortilèges que les femmes stériles avaient des descendants, mais à cause de la *tzouïca* sucrée et de certaine sucrerie d'une autre espèce; mais là où il y a un peu de bien, il y a aussi des mauvaises langues. Mais comme les enfants font le bonheur des Roumains et le contentement des Hongrois, et que leur fortune et celle des Juifs sont les enfants, toutes celles qui n'étaient pas douées pour cela venaient chez lui, et leur désir et leur rêve se réalisaient. Et peu après elles restaient enceintes, en état de grâce. Et tout le temps de leur grossesse, elles passaient chez lui et il leur donnait à boire du vin où il avait fait bouillir des roses blanches et du lilas blanc, et ces fleurs blanches macérées dans le vin allégeaient leur état. Il leur faisait prendre ce breuvage dès le premier jour, en partant de chez lui, car il était bon pour avoir des descendants sains. Et il fallait surtout, pendant tout ce temps, qu'elles gardent sous leur cheminée, pendant neuf jours et neuf nuits, neuf gousses d'ail dans un demi-litre d'eau-de-vie. Le Boiteux avait de grands yeux bleus au regard pénétrant, et avec le temps, peut-être par hasard, ou bien grâce aux fleurs blanches et au vin, grâce aux incantations ou qui sait à quoi, peut-être à l'ail, on a vu des filles et des garçons, des grands et des petits qui avaient des yeux bleus. Et Itzic, en jouant aux cartes une nuit avec le Boiteux, lui dit que lui, le Boiteux, avait commencé à se répandre comme s'étendent les carrefours et le Boiteux lui a dit qu'il ne comprenait pas ses proverbes juifs. Mais Itzic a répondu qu'il n'y avait pas de proverbe juif qui dise pareille chose. Alors, que veux-tu dire, Itzic? Rien, le Boiteux, sauf que j'ai un poker de rois, et que je vais te renvoyer tout nu à la maison. Les gens se sont rappelé cette querelle quand les Allemands cherchaient Itzic pour le mener dans un camp, et qu'ils ne l'ont pas trouvé, et que le Boiteux leur a dit qu'il était sûrement caché au grenier avec sa Juive. Ils sont montés au grenier et ne l'ont pas trouvé. Alors il est dans la cave, a dit le Boiteux, et ils ne l'ont pas non plus trouvé dans la cave. Et quand ils cherchaient Itzic dans les W. C. où le Boiteux les avaient envoyés, la Saveta, la fille de Iancou lui a dit: « Dis donc le Boiteux, si ceux-là le trouvent, ils l'écorcheront tout vif! » « Le diable l'emporte! » a dit le Boiteux en crachant sur la maison d'Itzic. Mais ça lui a valu une raclée: ils n'ont pas trouvé Itzic sept jours de suite. Mais le septième jour, ils ont trouvé le Boiteux au milieu de la route, plein de sang et de poussière sur le visage, ses habits en loques et sans sa jambe de bois. C'est les

SABIN BĂLAŞA : *Univers de paix*

Le monument aux héros de Păuliș — 1944, œuvre des sculpteurs Emil Vitroel et Ionel Munteanu et de l'architecte Milos Cristea



femmes qui l'avaient battu et elles ont continué à le battre, même quand sont arrivés les gendarmes hongrois et allemands et les deux autres types dans la petite auto noire comme un cerf-volant. Alors, devant eux, les femmes —, c'est Saveta qui a apporté la hache — ont coupé la jambe de bois et devant la boutique de cercueils, elles ont versé du pétrole et mis le feu à la jambe de bois, coupée en petits morceaux, et le Boiteux regardait brûler sa jambe de bois et les nouveaux venus le regardaient comme il regardait sa jambe, et ils se sont éloignés des femmes, sans prendre sa défense, et elles criaient au Boiteux: « Regarde comme elle brûle, tu vois ? ! » C'est tout.

« Une mariée du mercredi est plus mauvaise que le givre », a dit le vieux Galation, sans que nous l'ayons vu, le matin où nous nous sommes réveillés dans la meule de foin. On ne voyait au-dessus de nous que la tête du cheval, qui était en réalité une jument, et qui s'appelait Oradéa. Elle mangeait du foin, et c'était étonnant qu'elle ait su nous retrouver, en pleins champs, et qu'en pleins champs aussi, à la lisière de la forêt et des plantations de maïs, elle ne touchait pas à l'herbe et mâchait du foin. Nous nous sommes levés et on voyait au loin de la cendre et de la fumée et, avec le binocle dont le vieux Galation ne se séparait pas plus que de sa pierre à fusil et de son briquet, nous avons vu, le long de l'Amiresh une file de soldats qui marchaient la tête baissée, peut-être de fatigue. Et ce n'était pas à cause des lentilles rayées du binocle; ils allaient, serrés les uns contre les autres, les pieds lourds, couverts de la poussière des autos. Ils marchaient comme en dormant d'un sommeil prolongé, rêvant, ou peut-être jurant, vers la partie de la rivière où nous avions découvert les sangliers. Je me suis rappelé que les morts aussi étaient livides et endormis comme les soldats qui se mouvaient, mais eux avaient oublié de bouger, et peut-être que c'était là toute la différence entre les uns et les autres. Ils marchaient comme en dormant, portant le sommeil dans leurs pieds; ils étaient peut-être un pont entre ceux qui avaient été avant eux et ceux qui ne l'étaient plus que dans la souillure des sangliers. Et le vieillard de dire: « Aujourd'hui vous ne vous marierez pas, mercredi c'est l'extinction dans le monde, c'est la mort, le mercredi est un jour veuf, un jour de veuvage, celui qui se marie aujourd'hui risque de rester seul. Mais pour se fiancer, c'est bien ». Et il s'est levé et est entré dans la forêt; il s'est fait deux échasses avec son couteau et il est revenu vers nous en chantant, monté sur ses échasses. Et puis, il a pris la jument, lui a mis sa courroie autour du cou en disant: « Elle a les mamelles pleines, c'est pour ça qu'elle vous a cherchés; elle vous connaît; trayez-la ». Il nous a donné son chapeau noir et raide d'ancien berger qu'il avait été une fois; moi je trayais les brebis là-dedans; « il a été durci avec du petit-lait », disait Galation, « pour que la pluie ne passe pas au travers, trayez la jument ». Et Ilié s'est mis à traire le lait blanc dans le chapeau rond du vieillard, tout en parlant doucement avec elle, et elle remuait la tête comme si elle écoutait, chassant les mouches avec sa queue. Le vieillard m'a dit de me laver le visage avec le lait. Après nous être lavés, Ilié et moi, par amitié pour lui, il m'a dit de me laver aussi la poitrine et les épaules avec le lait qui était resté dans le pis de la jument. Et puis, il est parti sur ses échasses, en sifflant, vers la forêt. L'air était doux, et sentait le foin et on n'entendait qu'au loin des grondements comme ceux du tonnerre. Et comme le ciel était clair et bleu et que les bruits que nous entendions ne venaient pas des nuages, ils venaient pour sûr des champs et peut-être que là-bas, en ce moment, certains s'approchaient du ciel, à travers l'air imbibé de mort et restaient sur l'herbe, pleine de mort. « Voilà pour le bain de la fiancée », m'a dit le vieillard qui arrivait, la tête et les épaules couvertes de feuilles de chêne, comme s'il avait voulu se cacher dans le feuillage, les herbes et les fleurs pour ne pas être vu par les avions

ou par la mort. Mais lui n'avait peur de personne et de rien et il s'était mis aussi dans la ceinture des feuilles de chêne et des fleurs pour nous faire rire et pour que nous le suivions, ce que nous avons fait, traînant la jument après nous par la courroie. « Le bain te rend propre et beau », disait-il, et il nous mit au doigt à chacun un anneau d'herbe, en nous montrant la lune blanche qui n'avait pas encore quitté la terre. Ensuite, il nous tailla aussi des échasses et nous le suivîmes à travers le bruissement des feuilles qui avaient commencé à tomber, dorées, sur la terre molle de la forêt. « Vous êtes aimés de Dieu, il aime les non-mariés, parce qu'ils ne savent pas ce qui est bien et ce qui est mal dans le monde », qu'il a dit, et il a donné au cheval du foin et des fleurs, dans un pré où nous nous sommes assis vers midi pour nous reposer. Et là, il nous a dit de regarder voler les oiseaux jusqu'à son retour; puis il est parti, et a été loin assez longtemps. Peut-être qu'il est allé jusqu'au pavillon de chasse pour voir si nous pouvions y retourner, et nous ne le pouvions pas, puisqu'il est revenu sans pain, et rien qu'avec des champignons et des pommes de terre. « C'est surtout le matin qu'il faut regarder comme volent les oiseaux », nous a-t-il dit en faisant du feu pour rôtir les pommes de terre, « c'est d'après leur vol que les hommes connaissent leur sort ». Pour lui obéir, nous avons regardé les oiseaux voltiger d'arbre en arbre, et écouté la pesante tranquillité de la forêt. Vers le soir, du flanc de la montagne, j'ai vu, à l'entrée du village de Padina, le Christ de tôle sur la croix de bois se dressant seul parmi des tanks et des canons renversés encore fumants dans des tranchées. Il était couvert de fumée, lui aussi, et c'était curieux de voir dans ses mains et à ses pieds, les couronnes de blé posées sur la croix à la moisson de l'été, et les épis même qui avaient gardé leur couleur dorée, tandis que tout autour, des manteaux, de la terre et de la fumée recouvraient les morts qui pourrissaient là, abandonnés, et allaient devenir fumier sur le terreau, lequel, au printemps, reverdirait et donnerait une récolte. Et les oiseaux s'envolaient doucement en chantant; le temps passait, et la nuit remplaçait le jour; le vieillard chantait sur ses échasses le service religieux du soir, et tout en marchant il nous donnait à manger les pommes de terre rôties qu'il portait dans son sein. Et nous avons mangé à notre faim sur nos échasses. Et je me suis rendu compte alors seulement que j'étais habillée de blanc et coiffée de la couronne de fleurs d'oranger, et Ilié vêtu en marié, et ça nous a fait rire. « Où allons-nous? » a-t-il demandé, et le vieillard a dit que nous allions découvrir la forêt et la montagne. Mais Ilié a dit: « Moi, je voulais savoir où nous dormirions? » — « Où que ce soit, ce n'est pas la place qui manque », a dit le vieillard. Alors, de deux courges trouvées dans le champ de maïs, il a fait avec son couteau deux lanternes, mais comme nous n'avions pas de bougies pour nous éclairer, il a frappé dans ses mains en soupirant. « On ne peut plus rien faire », a-t-il dit, « pas même une lanterne de gosses », et nous nous sommes couchés, de nouveau, dans une meule de foin. Et quand je me suis réveillée, c'était jeudi.

L'obscurité qui nous enveloppait ne s'était pas encore dissipée quand j'ai remarqué que les insectes et tous ces animaux minuscules de l'herbe et de la forêt avaient commencé à se mouvoir vers la lumière, qu'on pressentait, comme vers le salut, proches et en éveil, mais prêts à se diriger avec les papillons étourdis par leur propre naissance, vers la lumière qu'ils cherchaient et qui, en quelque sorte, les cherchait, elle aussi, et eux, et nous. C'était l'heure où, éveillée, je me suis rappelé le cheval de mon rêve, avec son cou blanc comme un cygne et son museau allongé d'oiseau étrange, avec ses yeux noirs et tristes, son pied droit relevé, prêt à marcher et pourtant comme pétrifié au milieu d'un millier d'autres chevaux blancs, pétrifiés, eux aussi, dans la forêt blanche où brûlaient, descendues des nues, des lanternes faites de courges, dans l'attente de la lumière qui les ferait marcher ou voler; et

elle ne venait pas et eux ne savaient pas quelle était sa couleur, verte ou divine, ou bien rouge, ou comment? Ils attendaient sans la voir, et sans savoir même s'ils l'avaient aperçue, laquelle était la vraie. Le vieillard ronflait ridiculement près de nous, comme un Christ couvert de foin, et vieux, car il avait en dormant un visage de saint, ou peut-être paraissait-il ainsi parce que toutes les vieilles gens ont des visages émaciés de saints, surtout dans leur sommeil, quand ils sont plus près de la mort et de la vieillesse.

Et nous voilà de nouveau allant sur nos échasses à travers la forêt derrière lui, orné comme un bouc de feuilles de chêne, d'herbe, de fleurs et de rameaux verts à la ceinture et sur la tête. Il disait que l'homme est le chef de la femme, qui est son corps, et qu'il doit l'aimer dès l'aube, comme son propre corps. Car celui qui n'aime pas sa femme se hait lui-même. Le cheval Oradéa nous suivait, conduit à la courroie par Ilié. Comme nous montions maintenant vers le glacier de Viişoara que le vieillard voulait nous montrer, Ilié a tenu mon pied pour m'aider à monter sur Oradéa; et ainsi je suis allée à cheval, toute en blanc, comme j'étais dans la forêt, où se dissipait la rosée qui brillait sur les feuilles. « Où est le glacier? » a demandé Ilié. « Nous allons le trouver », a dit le vieillard, « il est au cœur de la montagne, mais il descend jusqu'au bas et monte jusqu'à la cime. Et du côté du couchant, il est serré profondément entre les rochers, et couvert de feuilles et de terre amassées par les années, et on ne le voit que de tout près — mais on le sent à son odeur de vieille glace. On ne le voit pas parce que le soleil ne peut le faire briller et fondre en même temps, il est entre les rochers dans une fente de la montagne, une sorte de grotte et là-dessus il y a de la terre, et par-dessus, les graines apportées par le vent ont poussé avec l'herbe, et si tu ne sais pas que le glacier est là, tu passes à côté sans le voir. Mais nous le trouverons, et la montagne et sa forêt, il faut seulement y aller, c'est impossible autrement, il ne part jamais de là et ne rencontre personne. »

Et il chantait dans la forêt comme dans une église, en marchant devant nous sur ses échasses. Puis, j'ai ôté de mon doigt l'anneau d'herbe et j'ai regardé Ilié au travers, en tenant un œil fermé, pour bien le voir tout entier à travers l'anneau, pour n'avoir pas mal aux yeux dans ma vieillesse.

Et, tout à coup, il s'est arrêté devant une montagne et m'a dit de descendre de cheval, et j'ai marché par terre. Alors il a prié la montagne de nous donner de la rosée du ciel et de la graisse de la terre, et de nous donner de l'amour l'un pour l'autre, des enfants, une famille qui ait une longue vie, et alors j'ai compris que j'étais près du glacier qui ne se voyait pas.

La lune s'était levée et la jument dite Oradéa a henni et est venue parmi nous, et elle s'est mise à manger les feuilles de la couronne sur le front du vieillard qui lui caressait le cou. Et il nous disait, en nous posant sur la tête des couronnes d'herbe et de rameaux, une à moi et une à Ilié, pareilles à ces couronnes qu'on vous pose sur la tête quand on se marie à l'église et qu'on appelle des « chenets », que ces « chenets » nous lieraient au foyer sur lequel on prépare les repas et que c'était eux qui avaient fondé le monde. Et en disant cela il riait, puis semblait larmoyer, et jetait sur nous des glands cueillis en chemin et des grains de maïs ramassés le matin, et quelques sous qu'il avait par hasard dans sa poche. Et il disait que nous ne devrions désirer rien d'autre que des champs pleins de maïs, et producteurs de blé, ainsi que des forêts pleines de glands et qu'il fallait nous tenir par la main, car maintenant nous avions renoncé à tous les jeux de l'enfance.

La jument a henni de nouveau, le cou tendu, et le vieillard qui tournait autour de nous sur ses échasses, m'a fait signe de l'œil de marcher sur le pied d'Ilié, et il m'a dit à l'oreille que celui qui, le premier, marche sur le pied de son voisin

le conduirait et il n'a pu continuer à dire ce qu'il doit conduire; je l'ai vu chanceler et marcher en arrière vers une touffe verte, puis disparaître parmi les branchages et les feuilles. Ce n'est qu'alors que j'ai entendu un éclatement étrange, plusieurs même, et j'ai vu la jument s'enfuir. Et vers nous venaient en courant deux silhouettes noires, comme deux prêtres, ou deux cerfs-volants allongés. Et Ilié m'a prise par la main, et nous avons pris la fuite en laissant là les échasses sur lesquelles nous étions. Après ça, nous avons entendu un grand bruit de feuilles froissées sifflantes, et nous ne nous sommes arrêtés que très tard quand la lune s'était levée, ronde et lourde au-dessus de la forêt et qu'on n'entendait plus que notre respiration haletante, et la paix d'entre les hêtres. Et pour ne plus être sur le sol où quelqu'un pourrait nous trouver, Ilié a dit d'aller plus loin, jusqu'à un arbre très haut que nous avons trouvé. Et de peur des loups qui pourraient nous trouver par terre, nous avons grimpé sur l'arbre, moi devant Ilié, plus haut de branche en branche, tenant mon voile par la main pour ne pas l'accrocher et le déchirer; nous nous sommes arrêtés près de la cime à un embranchement; j'ai respiré profondément et j'ai vu que la lune était toute proche et immense, et qu'elle éclairait les hêtres, les chênes et la montagne comme s'il faisait jour. Si haut qu'on soit monté, personne ne pouvait nous voir d'en bas où le sol était resté dans l'ombre. Mais, de frayeur, nous nous sommes remis debout, et nous avons grimpé plus haut, parmi les grosses branches du chêne qui paraissait infini, la cime dans le ciel, nous avons encore grimpé dans l'obscurité du feuillage, et enfin, nous nous sommes assis côte à côte et Ilié m'a dit de fermer les yeux et de m'endormir.

Galation: Ils ont fait l'erreur de croire qu'ils pourraient vivre sur les traces d'un fou qui n'était autre que mon père. Je suis certain qu'il leur a fait boire de la *palinca*, cette eau-de-vie infernale, deux fois bouillie, et ils ont vécu ivres les derniers jours qu'ils ont passés avec lui et il leur a semblé qu'ils pouvaient vivre hors du monde, ce qui est une erreur fatale et les a menés si loin que leur vie même a été une erreur. Je sais qu'ils se sont enfuis du village pour se cacher de son frère à elle, ce fou de Tibor, et de ceux qui leur avaient fait peur (c'est-à-dire plutôt ceux qui avaient épouvanté Ilonca) en couchant le pope Dumitru, mains et pieds ligotés, sur la croix et en criant qu'ils feraient de même pour Ilié s'il ne la laissait pas tranquille. Mais quand, la nuit même, des troupes roumaines ou hongroises sont entrées dans le village, on n'a pas remarqué leur fuite, ni leur absence. Ou peut-être que Tibi s'en est aperçu, mais il n'a rien dit: il valait même mieux, pour le prêtre, qu'ils ne soient pas témoins, c'est-à-dire Ilié. Et encore: peut-être a-t-il cru que sa sœur se cachait pour ne pas être obligée de témoigner pour le prêtre. Mais eux se sont enfuis, purement et simplement, loin du monde, sans se rendre compte que la mort était partout, non seulement dans le village. Et leur fuite, la nuit, à cheval, pour s'éloigner de chez eux, était une erreur, car en voulant se savoir le plus tôt possible hors du village, sans se l'avouer, ils voulaient se savoir sortis de l'histoire, ce qui n'est pas une erreur, mais une aberration. Le lendemain il n'y avait plus de corbeaux sur la croix du pope, mais seulement des mouches qui lui mangeaient les yeux. Et, suivant comment tombait la lumière du soleil, les deux prêtres qui se trouvaient face à face, par la chaleur de midi, paraissaient tristes, les joues abattues, et ils étaient beaux vers le soir quand le vent les rafraîchissait et que s'endormaient les mouches. Personne n'a eu le courage de les descendre à terre, ce qui prouve que la peur avait envahi chacun, dans les deux croyances. Mais ces hommes n'étaient pas des imbéciles, ils n'étaient que poltrons, mais non imbéciles comme elle et lui, pour suivre un vieux fou qui, même pour dormir, ne lâchait pas sa bouteille de *palinca*, et pour croire qu'on peut vivre seulement de champignons et de pommes

de terre rôties, de poires sauvages, de fruits d'églantiers et de courgettes, et au niveau des instincts. Ils étaient purement et simplement des imbéciles, ivres de *tzouïca* et d'hormones, qui ne pensaient pas au lendemain, comme les animaux, et s'imaginaient qu'on peut vivre ainsi, comme dans un autre monde, évadés, enfuis loin de leur monde à eux dans un autre, celui des chênes et des lièvres, des oiseaux, des plantes, c'est-à-dire de l'imbécillité; car un monde, une société où l'on ne pense pas n'est pas pure et n'est plus humaine, elle est purement et simplement idiote. Peut-être que je juge tout trop sévèrement, aujourd'hui, c'est possible. Il se peut que leur fuite dans la forêt et leur existence telle qu'elle a été, celle des herbes, des oiseaux, telle qu'était capable de la leur vanter mon insensé de père, c'est-à-dire seulement en amour, en dehors de l'histoire, il se peut que cette vie-là ne soit que mon impression personnelle que tout s'est passé ainsi. Mais il est possible aussi qu'ils aient mangé et vécu sans penser, sans savoir ce qu'ils faisaient, par instinct, s'étonnant de leurs actes et découvrant sans le savoir que ce qui leur arrivait et ce qu'ils faisaient, surtout depuis qu'ils étaient restés seuls, s'appelait l'amour. Ils vivaient au hasard, à l'aventure et ne savaient pas exactement quelles étaient ces aventures et surtout quelles suites elles pouvaient avoir. C'est difficile de croire qu'ils ne savaient même pas qu'ils s'aimaient, mais c'est parfaitement plausible quand il s'agit de deux jeunes imbéciles. Itzic surtout croyait qu'ils ne connaissaient pas le péché: qu'ils vivaient comme au paradis et n'avaient pas honte de marcher nus dans l'eau ou dans la forêt, seuls, et s'aimant comme les oiseaux. Mais il faut le dire ici clairement: Itzic aussi était un détraqué. Depuis que sa fille était morte dans un champ de maïs, avec l'officier à la petite moustache, il déraillait, et c'était normal qu'il croie Ilonca et Ilié pareils à sa fille et au moustachu, jeunes et beaux, et vivant leur amour sans péché et sans connaître du tout la condamnation du plaisir, comme des oiseaux — comparaison ridicule, mais tout à fait normale quand on pense que toute sa vie, il ne s'était occupé que de petites affaires avec les villageois et qu'il s'était soudain trouvé en pleine tragédie. Il n'avait d'autre solution que de se demander où il en était et comment survivre; il avait été, en effet, affreusement secoué et ce n'est pas étonnant qu'il en soit arrivé aux oiseaux. Sa femme était allée beaucoup plus loin: elle s'était fait baptiser orthodoxe; et son passage aux chrétiens orthodoxes n'était pas dû à la peur des Allemands ou des gendarmes, qui, s'ils l'avaient trouvée l'auraient emmenée dans un camp sans tenir compte de son acte de foi, comme cela s'était passé, après la cession de l'Ardeal, pour tous les Juifs des alentours. Elle était donc passée aux orthodoxes non par crainte de sa propre mort, mais, en prenant la religion de l'officier à moustache, elle croyait payer devant elle-même et devant le Dieu de cet homme qu'elle avait écarté de la route de sa fille, la sottise, et non le péché, l'énorme sottise de n'avoir pas laissé vivre sa fille; elle estimait l'avoir tuée en ne la laissant pas vivre avec l'officier (une façon d'avoir l'esprit dérangé assez semblable aux oiseaux d'Itzic). Peut-être que je me trompe, mais je ne vois pas là un acte de conscience délibéré, simplement le résultat d'un choc nerveux en temps de guerre où la vie ne dépend plus de vous, où le hasard décide tout, surtout dans leur cas, celui de Juifs restés là sous Horthy pour faire des affaires, ou seulement pour vivre dans une commune avec des paysans roumains et hongrois et des travailleurs dans les mines d'or. C'est peut-être inexact de juger avec lucidité une époque et des gens, quand cette époque est révolue et qu'une partie de ces gens sont morts; mais je ne les juge pas à présent, c'est alors que je les ai jugés ainsi.

Autre chose encore: le passage à l'orthodoxie de la femme d'Itzic a fait une mauvaise impression. Saveta a dit qu'elle ne pouvait quand même pas ressusciter l'officier; Eva Benedek a dit qu'on peut faire l'aumône d'un vêtement au nom du mort « que Dieu lui pardonne! », mais une religion, c'est une sottise de vouloir en changer ou

d'en faire l'aumône; ce n'est pas un vêtement pour en changer. Clara Sebök: « un habit, tu peux le donner ou ne pas le donner; tous les objets fabriqués ou achetés ne comptent pas, car ils ne changent pas le monde et ils ne nous changent pas non plus »; mais est-ce qu'un changement de religion nous change? Donc, Sebök voulait dire que les choses matérielles ne comptent pas et elle n'était pas sûre que tout ce que l'homme a de plus précieux, c'est-à-dire ce qu'il porte en lui-même, dans son âme, tout ce qui est sa vie et sa foi, puisse être changé du jour au lendemain? Quand vivait la fille d'Itzic, ce n'est pas la richesse qui avait compté, pour qu'ils repoussent le moustachu, ce n'est pas une chose étrangère à l'homme, et qui se trouve hors de lui qui avait décidé Itzic et sa femme, comme le disait aussi Saveta: c'est ce qui était dans leur âme et dans leur foi, et ce qui fait la vraie valeur de l'homme, qui leur a dit de faire ainsi. De sorte que maintenant, comment la femme d'Itzic pouvait-elle s'imaginer qu'elle se transformerait en passant à une autre église ou qu'elle changerait le monde en fortifiant l'église où elle priait maintenant et qu'elle avait regardée de haut jusque-là? Je dois dire que j'ai remarqué que l'auteur inconnu et anonyme et les siens ont fait ce qu'on a vu du prêtre et d'autres personnes quand se trouvaient au village des troupes hongroises, et que le prêtre hongrois était mort, tué par la pompe de bicyclette quand il n'y avait pas de troupes hongroises dans le village. Je peux donc dire que les gens devenaient nationalistes quand ils étaient forts et se sentaient en sécurité; ils se rappelaient alors qu'ils étaient forts et pouvaient se venger, et qu'ils étaient un autre peuple. Et c'est étrange de voir que cet autre peuple ne pensait pas ou n'avait même pas le temps de se demander si ce n'était pas mieux de faire qu'au village le crime soit impossible, et qu'il n'y ait plus de pauvres et que la société soit autre, c'est-à-dire meilleure. Ils voulaient qu'eux-mêmes soient forts et ne s'imaginaient pas que si les uns sont forts, les autres doivent être plus faibles et que les faibles devront faire tout au monde pour être forts à leur tour. Pourquoi ai-je fait cette parenthèse? Simplement pour faire mieux comprendre la psychologie de ce que j'ai appelé l'autre peuple, et plus exactement pour faire comprendre pourquoi Tibor, se sentant un autre homme a peut-être, lui aussi, tué le prêtre et après tout a tué aussi Ilié. On ne pourrait pas dire que le pope Dumitru soit le principal coupable ici; peut-être qu'il a seulement participé à la folie qui a eu le résultat qu'on connaît aujourd'hui. Mais il est coupable, cent pour cent, de la mort d'Ilié. Je l'ai déjà dit: Tibor a commencé à haïr Ilié depuis la veille de Noël, quand celui-ci, son voisin, selon la coutume roumaine, en partant dans le village pour chanter les *colindé*, les chants de Noël, s'est arrêté à sa porte, a jeté contre la fenêtre une poignée de grains de blé en demandant: « Recevez-vous les chanteurs? » Les grains ont tinté sur la vitre, et Tibor a refusé, furieux de ce qu'Ilié vînt chez lui avec ses coutumes, bien qu'Ilonca et leur mère aient voulu le recevoir. Ils étaient voisins et il leur était déjà arrivé maintes fois, à eux comme à d'autres, de recevoir des chanteurs roumains. Mais Tibor menaça les deux femmes de donner un coup de couteau à Ilié si elles le laissaient entrer ou même si elles lui répondaient. Ilié a lancé encore une poignée de grains de blé contre la vitre pour être entendu, en invitant Ilonca à aller chanter avec lui. Et Tibi a dit à sa sœur qu'il la piétinerait avec ses bottes si elle y allait. On peut dire que c'était la réaction d'un frère, d'un petit coq, qui se voit perdre son prestige de chef de famille (ils n'avaient pas de père). On peut dire qu'après beaucoup d'autres incidents, Ilonca s'est enfuie du village pour échapper à la folie de son frère. On peut dire aussi que Tibi est parti à leur poursuite pour ramener sa sœur à la maison et donner une raclée à celui qui l'avait volée et déshonorée. On peut dire quoi que ce soit. Une seule chose est importante: la crainte de Tibi. Les troupes roumaines avaient conquis le village quand il est parti à la recherche de sa sœur. C'est un détail qu'il faut retenir et qu'on a un peu oublié. Tibi craignait que

l'homme qui avait déshonoré sa sœur et, d'après lui, outragé sa maison et son sang, puisse rentrer n'importe quand au village et abandonner Ilonca (ce qui importait moins, mais était pourtant assez important). En outre, Ilié pourrait le livrer lui-même aux nouvelles autorités, ce qui signifiait la mort certaine, s'il disait l'avoir vu lier sur la croix avec une corde les mains du pope Dumitru. Et dire aussi que la pompe de bicyclette était à lui. En sorte que Tibi n'est pas allé dans la forêt seulement pour chercher sa sœur et se venger de l'outrage commis par son voisin, mais il avait quitté le village avec l'intention précise d'en finir avec Ilié pour sauver sa peau, avant tout. Ilié était le seul témoin roumain. Ilonca se tairait: elle était sa sœur.

Itzic: J'ai connu beaucoup de fous dans ma vie, et toujours le plus fou d'entre eux était aussi le plus intelligent. Quand la bobine de quelqu'un nous déplaît, ou bien ses habitudes, nous nous sommes habitués à l'envoyer à la maison de fous, ou bien à le conduire en pleine forêt, comme le vieux Galation, pour qu'il ne nous fasse pas peur avec ses folies. Tous ces détraqués ont une question à poser à ceux avec qui ils parlent, et aussi une réponse à donner. Et ce qui est terrible, c'est que nous ne répondons pas à la question et que nous ne sommes pas non plus d'accord avec leur propre réponse. Je peux dire pourtant, que le vieux Galation était ridicule, mais c'est une bonne affaire d'être ridicule parce qu'un homme qui n'a pas peur du ridicule est terrible. Son fils ne lui pardonnait pas de circuler dans la commune sur des échasses, et que cet usage ridicule se soit hérité et répandu aussi dans les villages plus éloignés de notre commune, vers Turnuvechi même, par Branişte et Pătîrlăgele, par exemple, des villages près du Danube où se sont réfugiés pendant la guerre des gens de chez nous. Et si Ilié a dansé sur des échasses avec la fille qui lui appartenait autour du vieillard, lui aussi, monté sur des échasses, et qu'ils ont chanté comme les vieux Daces en dansant autour de leur roi, ça ne veut pas dire que Galation se considérait comme un roi, car il ne se considérait que comme un Dieu.

La dernière fois que je l'ai vu au village, c'était par une après-midi très chaude: il venait de la montagne au milieu des chèvres qu'il avait mené paître; il sifflait et s'est mis à rire en nous voyant, moi et le Boiteux, en train de réparer la palissade de bois devant ma maison, abîmée par un tank qui avait rebroussé chemin au milieu de la route. C'était le premier tank entré dans le village, et par hasard, ou peut-être qu'en temps de guerre il n'existe pas de hasard, et tout ce qui se passe est normal, il avait été touché par une grenade à la lisière de la commune près du crucifix de tôle des Roumains. Il y avait eu un combat très court mais acharné, dont il n'était resté que les trous des balles dans les murs, sans morts ni blessés d'aucune part. La commune était riche avec des trottoirs de ciment dans le centre, et des fossés cimentés, comme des canaux de pierre, depuis le centre jusqu'à l'Amiresh. Tout ce qui est resté de ce premier jour de guerre dans la commune était ma palissade de bois démolie par le tank et la folie des soldats qui sont entrés dans une cave. Et, soit qu'ils aient cherché des ennemis ou qu'ils n'avaient voulu que boire et n'en ont pas eu le temps, ou pleins de rage en voyant ces grandes quantités de vin (qui restaient là tranquilles comme si rien ne se fût passé dans le monde, et n'attendant que les ventres qui allaient venir), soit pour quelque autre raison — ils ont tiré dans les tonneaux avec leurs fusils automates, et le vin a coulé à flots dans la cave, puis dehors. Il a coulé, rouge, dans les fossés de pierre qui avaient l'air de canaux, et de là, en ruisseaux. El les chèvres qui rentraient des pâturages, rassasiées de verdure, en ont bu et se sont enivrées; leurs pieds flageolaient, elles bêlaient toutes, et les boucs bêlaient aussi, leurs barbes rougies par le vin. Tel a été ce premier jour de guerre: et le vieux Galation riant au milieu de ses chèvres. Il nous a dit: « Pourquoi réparez-vous la palissade? » Il s'est moqué

de nous qui plantions des clous dans les pieux. « Vous êtes des imbéciles », nous a-t-il dit, et il a passé son chemin. Pour lui, le but de la vie de l'homme n'était pas de réparer les clôtures ou de construire des maisons.

Le Boiteux était un autre type d'homme. Lui, il ne faisait que des cercueils et des croix; je ne sais rien faire d'autre, qu'il disait. Il avait une jambe de bois. Il avait été longtemps loin du village et certains croyaient qu'il avait perdu sa jambe pendant la première guerre mondiale. Ce n'est pas vrai. Il avait, dessinés sur le dos, des petits anges aux ailes étendues, sur les bras, des danseuses nues. Et sur la poitrine, à gauche, il y avait un cœur percé d'une flèche, et à droite un âne en pleine force. Et les lemmes aimaient voir le Boiteux tout nu et caresser les angelots sur les ailes, ou baiser fe cœur ensanglanté. Et pendant ce temps, il leur chantait des chansons de marins, bien qu'il n'eût jamais été marin. On dit qu'elles voulaient aussi le crucifier et planter des clous dans les anges et dans l'âne, mais c'est un mensonge. Dans un village, on ne peut rien faire sans les femmes: elles pouvaient le battre, ou mettre en pièces sa jambe de bois avec une hache, le battre comme plâtre, comme elles l'ont fait, d'ailleurs, l'injurier; mais le laisser mettre à mort, ça non, il leur appartenait, pas aux hommes. Après la fameuse raclée qu'il a encaissée, troisnuits de suite, c'est elles qui sont venues le laver à l'alcool mêlé de pétrole et ont mis aussi dans l'alcool du vinaigre et de l'ail; elles lui ont posé des cataplasmes et le veillaient la nuit avec des cierges allumés. Je ne crois pas qu'il ait été à l'article de la mort: en lui-même, il se moquait d'elles. Preuve en est qu'alors, quand elles sont arrivées pour garder les cierges allumés et le voir comme pour la dernière fois, et lui serrer la main en guise d'adieu, avec leurs enfants — une bande d'enfants, tout un village d'enfants, de chez nous et des alentours — il a quitté son lit, et, avec ses béquilles ne s'est arrêté qu'au bistrot d'où il est rentré avec une boîte de bonbons et du vin. Et il leur a donné à elles la boîte de bonbons, a bu avec les autres du vin à la bouteille, puis il leur a appris des chansons de marins. Cet homme ne croyait pas à l'amour, il croyait au lit. C'est-à-dire, aux enfants. Il disait que s'il meurt, l'avenir lui resterait. Pour être clair, il n'avait rien d'un Christ souffrant, alité, parmi toutes ces morveuses innocentes, c'était un vieux cochon qui se réjouissait de voir autour de lui tant de garçons et de filles. Au début, il n'avait pas su leur nom et ne les avait pas comptés. Puis, il leur avait demandé: « Toi, comment t'appelles-tu? » « Gabor ». « Et toi? » « Peter. » « Et toi? » « Ion ». « Et toi? » « Mărioara. » « Et toi? » « Reka »... Il les regardait dans les yeux, ce vieux cochon, et, de joie, il n'avait plus envie de quitter son lit. C'est seulement quand ils ont sorti leurs cierges qu'ils cachaient et les ont allumés, qu'il a sauté hors de son lit, et, en caleçon et en chemise, il a couru avec ses béquilles jusqu'au bistrot. Alors seulement, quand il a vu Tibor, il s'est précipité sur lui, l'a pris par les cheveux et l'a jeté sur la paille, sous les cercueils, il l'a giflé en criant: « Que veux-tu, fou que tu es? » et Tibor n'a pas levé un doigt pour se défendre, peut-être par crainte de ses paumes de menuisier qu'il avait senties, si lourdes sur ses cheveux et sur ses mâchoires, peut-être à cause des enfants qui les regardaient, peut-être aussi pétrifié par les yeux bleus du Boiteux. « Que veux-tu faire, toi? » — « Aller le chercher », a dit Tibor. — « Où veux-tu aller le chercher, imbécile, il est parti à l'autre bout du monde! » « Je le trouverai ». — « Du diable si tu le trouves! » — « Je le trouverai dans la forêt, il est dans la forêt ». — « La forêt est grande, idiot! » — « Elle n'est pas si grande que je ne puisse le trouver. » — « Laisse-le tranquille, imbécile! » — « Je le trouverai », a dit Tibor, qui avait supporté à chaque question les gifles du Boiteux. — « Je le trouverai », a-t-il dit; et le Boiteux a compris alors, le premier, quelle folie avait envahi Tibor.

Sa première course le conduisit vers l'ancien pavillon de chasse d'un parent de Galation. Les eaux de l'Amiresh avaient débordé, la digue de la flottation était détruite et sur l'herbe de la berge, on voyait des poissons nager ou se débattre, ou bien flottant le ventre en l'air à côté de cadavres d'oies qu'emportait le courant, et des lièvres surpris endormis dans leurs gîtes et des renards trouvés la nuit près des poulaillers des voisins du lac artificiel. Les porcs et les sangliers avaient été entraînés pêle-mêle par les eaux et avaient réussi à s'échapper ensemble sur une petite côte et à courir en grognant à côté de quelques veaux, renards et lapins blancs et de chiens de bergers. Ils passèrent ainsi à côté de Tibor, comme s'ils n'avaient jamais vécu autrement. La frayeur les avait affolés et rendus amis, a pensé sans doute Tibor; il mangea les prunes tombées sur le sol et desséchées par le soleil et continua à marcher. Il aurait aussi pu s'arrêter quand il a vu les deux prêtres, leur fusil automate sur l'épaule dans la forêt déserte; ils parlaient une langue à lui inconnue (et qui aurait pu être l'allemand ou le russe). Vers le soir, le temps s'est assombri et une brume violacée venant de la montagne s'étendit sur l'ancien lit de l'Amiresh où se voyait encore de la vieille ferraille et du bois pourri pris dans les racines des saules, ainsi que des chiens crevés et des coqs pendus dans les troncs ensablés. La lumière du jour devint trouble, et lui, poursuivant son chemin, crachait de temps en temps du sang resté entre ses dents après la rossée qu'il avait reçue du Boiteux. A la lisière du village, il rencontra des enfants montés sur des échasses et tenant dans la main des cierges allumés, qui s'en revenaient des croix où les deux prêtres pourrissaient au soleil. Mais là, les deux n'y étaient plus. Et il semblait que toute cette histoire n'avait été qu'une idée à lui. Il fronça les sourcils et s'arrêta un instant, puis il poursuivit sa route. Peut-être que c'est Ilié lui-même qui a emporté Dumitru, a-t-il dit, et son cousin Istvan l'a entendu et l'a fait souffler les cierges. « Que veut-il en faire? » a demandé Istvan. « Il veut l'avoir », a-t-il répondu et il a dû penser qu'Ilié voulait l'avoir pour témoigner contre lui. On pouvait trouver le mort plus facilement; et lui, dans la forêt, humait l'air tout le temps; mais il n'a trouvé que la jument Oradéa, les boyaux sortis et qui le regardait, les yeux pleins de fourmis, étourdie, comme prise de boisson. Une jument malade et presque inconsciente gisant par terre, des mouches vertes bourdonnant violemment sur elle, en un joyeux cortège et comme si la mort l'avait enveloppée d'un filet mobile ou plutôt dans une poussière mouvante et joyeuse. Son organisme respirait par de nombreuses blessures suppurées, éructait, criblé de balles jusqu'à la moelle — et comme elle s'était débattue parmi les broussailles, des feuilles sèches et la terre noire s'étaient collées sur ses intestins salis par leurs propres ordures. Et on voyait se gonfler comme un abcès cet être vivant et se dégrader cette peau sous laquelle ce qui remuait de plus en plus fort et plus vivant étaient les vers.

Il ne s'arrêta pas non plus au pavillon de chasse où bêlaient autrefois les chèvres ivres, seules dans l'immense cour clôturée et déserte. C'était là que, près des meules de foin, au bord de la source argentée venant de la montagne, les chevrettes que le vieux Galation gardait dans leur enclos, humaient l'air à côté de leurs petits. Et lui, affolé de dépit, et dans la terreur que quelqu'un le soupçonne, ou qu'il arrive trop tard là où il ne devait pas se mettre en retard, reprit sa marche sans bien savoir où il allait. Mais ses pas le portaient là où il devait arriver, quoiqu'il en fût.

Dans ses yeux se lisait une colère plutôt qu'une passion aveugle et funeste, et quand il a rencontré Saveta, il ne l'a pas reconnue, ou n'a pas pris garde à elle, bien qu'il lui ait demandé: « N'as-tu pas vu Ilonca? » « Non ». « Mais lui? » « Non, qui lui? » Il semblait aux abois, ou enragé dans la solitude qui l'enveloppait et dont il avait peur. Il ne les avait plus vus ensemble, les deux seuls, depuis cette nuit, au clair de lune, où ils étaient sortis de chez eux et s'étaient rencontrés près du noyer, elle

en blouse blanche, et lui, en chemise blanche, et quand lui-même ayant sifflé entre ses doigts, ils s'étaient cachés dans la paille du Boiteux. Il avait cru qu'ils étaient entrés chez le menuisier, dans la maison, et il était allé chez lui par le jardin et avait vu la petite lumière allumée et il s'était approché de la fenêtre et l'avait aperçu tout nu, couché sur la sciure entre les cercueils cloués et ceux non rabotés et défaits; et près de lui cinq femmes lui frottaient les mains et le dos, lui caressaient le cou. Et dans la lumière trouble il croyait rêver; mais les veuves qui le tenaient couché par terre et criaient de plaisir à tour de rôle ne pouvaient être ivres, nues et insatiables, si c'était un rêve. Ce ne fut que lorsqu'elles se chamaillèrent, se tirant les cheveux et se griffant, que Tibi a compris qu'ils étaient tous vivants, et que le Boiteux était le seul homme célibataire vivant et en bonne santé resté au village. Il en oublia sa sœur et Ilié et alla se coucher. Mais sans trouver le sommeil. Et quand il a rencontré Clara Sebök cherchant Saveta qui s'était égarée et qu'elle lui a demandé s'il n'avait pas vu sa voisine, il prit peur: car elle le regardait exactement comme elle avait regardé le Boiteux cette nuit-là, sur la sciure. Et quand elle a sifflé dans ses doigts comme un homme, et que Saveta est apparue en souriant, et quand elles se sont approchées de lui, jetant bas leurs paniers de champignons et leurs tabliers, il a compris qu'il n'échapperait pas et qu'il lui arriverait ce qui ne lui était encore jamais arrivé. Alors elles l'ont pris par les mains et l'ont fait tourner entre elles; et elles l'ont étourdi en poussant des cris de joie jusqu'à ce que, ses jambes s'amollissant, il tombe sur ses genoux, transpirant, et muet de frayeur et de honte. Puis, elles lui ont ôté sa chemise et ont commencé à lui caresser le cou et à lui parler, la bouche sur son oreille, et il n'entendait rien. Elles l'ont couché sur le dos sur l'herbe et la terre, lui ont écarté les genoux qu'il tenait serrés et en le chatouillant sous la plante des pieds, le faisant regarder le ciel, les yeux étonnés et criant à pleine voix. Elles ont repris le jeu depuis le commencement, il a crié de nouveau et a fondu comme la cire, et c'est seulement quand elles se sont assises près de lui, les joues rouges et souriantes que tous trois ont senti une forte odeur, et en regardant de plus près dans le buisson voisin, ils ont trouvé le vieux Galation, sa couronne de feuilles sèches sur la tête, la bouche ouverte, puante et pleine de mouches.

On se demande si Ilié n'a pas pressenti qu'il allait mourir? Voilà ce que dit ma femme, qui est passée à l'orthodoxie. « Avant de quitter le village, ils sont arrivés chez le Boiteux, fuyant devant Tibor. Elle s'est coiffée en sa présence, et devant la glace, a natté ses cheveux et l'a prié de lui mettre sur la tête une tige de basilic, comme une couronne, pour s'amuser, bien sûr. Mais après tout, c'est tout ce qui est resté d'eux et de leur amour: une couronne de fleurs. Lui s'est rasé, perdu dans ses pensées, avec le rasoir du Boiteux. » Moi, j'ai dit: « Femme, c'est l'habitude de toutes les noces, que la fiancée se coiffe et que le marié se rase ». Et ma femme: « Auparavant, Ilonca avait apporté un seau d'eau de la source qui est au fond du jardin. Ils s'y étaient lavés tous les deux le visage, après quoi ils ont plongé tous les deux leurs pieds dans la cuvette du Boiteux, et avec l'eau du seau, ils se sont lavé les pieds l'un l'autre, seuls et silencieux ». Et moi j'ai dit: « Au fond, ils n'étaient que deux enfants, et eux, les enfants, ne connaissent que l'amour et ne savent pas ce que c'est que la haine, et ce que c'est que le chauvinisme, et ils ne peuvent pas y penser, et eux-mêmes n'ont pas pensé qu'ils seraient victimes de ces idioties. Quand ils se sont lavé les pieds, ils n'ont pas pensé à la mort. C'est une habitude roumaine, et pas seulement roumaine, de se laver et de faire toilette avant la noce. Et eux, qui pensaient à s'enfuir loin du villaget sentaient, même s'ils n'y pensaient pas, que là où ils allaient, ils réaliseraient aussi leur amour d'homme et de femme. Ce ne pouvait pas être un pressentiment de mort.

Saveta dit les avoir vus, quelques jours avant de quitter le village, qui se baignaient, nus, dans l'Amiresh, dans l'eau courante, mais loin l'un de l'autre, lui vers le couchant et elle, plus bas, et se parlant en se tapotant la peau avec du basilic. Ils riaient, et lui, lui envoyait sur le courant de l'eau une poignée de basilic. Et après, ils s'approchaient et se frappaient avec le basilic sur les épaules et sur la poitrine, dans la rivière qui leur arrivait presque jusqu'au cou. » Et ma femme; « On ne peut pas dire qu'alors ils pensaient déjà au mariage et que le basilic est l'emblème de l'amour et pas de la mort. » Et moi: « On ne peut pas dire une telle bêtise, parce que les jeunes gens de la campagne, même quand ils vont à l'école, comme eux, ne pensent pas au sens d'une coutume, ils font ce qu'ils ont vu faire devant eux, mais tout à fait par hasard; comme dit bien Saveta, ils sont entrés dans l'Amiresh parce qu'il faisait chaud. » Et ma femme: « Ilonca est entrée la première, m'a dit Saveta, cela veut dire qu'alors déjà, elle se sentait plus maîtresse d'elle-même et plus forte, et ce n'est pas par hasard qu'après, c'est elle qui ait eu l'idée de s'enfuir du village. C'est elle qui a décidé, et lui, simplement, s'est laissé faire et l'a suivie. Et on ne peut pas dire qu'ils étaient inconscients et qu'ils ne s'aimaient pas, au contraire; mais son amour à elle était plus fort; et c'est par cet amour qu'elle soumettait Ilié et qu'elle aurait pu le mener n'importe où comme un aveugle. » Et moi: « Tu ne me diras pas, comme Clara Sebök, qu'elle savait d'avance que son frère voulait tuer Ilié, pour se défaire du dernier témoin, et qu'elle l'a conduit en pleine forêt où personne ne pouvait les voir, et qu'elle a gardé Ilié sous ses jupons comme un idiot. » Et ma femme: « Je ne vais pas dire une pareille bêtise, mais je veux que tu saches clairement que c'était elle qui décidait tout, et lui, il obéissait. Sa soumission et son amour lui donnaient, à ses yeux à elle, une plus grande idée de sa propre force. Ilonca était sûre qu'elle lui sauvait la vie en s'enfuyant; elle avait conscience de son pouvoir, dont elle ne doutait pas. Mais là, elle s'est trompée, en croyant qu'Ilié et Tibor, s'ils se rencontraient loin du monde, se réconcilieraient, grâce à ce pouvoir qu'elle avait, car, avant leur querelle, elle avait sur Tibor une influence tout aussi forte et il lui obéissait comme un petit chien. Elle croyait que si, comme enfants, les deux garçons avaient attrapé, ensemble, des papillons, ou apporté dans un même sac des cornouilles et des prunelles à manger ou à mettre dans la *tzouïca* et si, aux noces roumaines, à l'église, ils avaient ramassé ensemble des bonbons bariolés, quand on jette sur les mariés du blé, des bonbons et des sous, et que, lors des baptêmes chez les Hongrois, ils avaient mangé côte à côte, ou encore, quand on tuait un porc, en bons voisins, ensemble ils avaient apporté de la paille, autrement dit, s'ils avaient vécu ensemble tout au long de leur enfance, c'était impossible que, se trouvant seuls au milieu de la forêt, ils ne redeviennent pas ce qu'ils avaient été, et que ne disparaisse pas cette discorde qui était survenue et qu'elle ne comprenait pas. Là, elle se trompait, car l'innocence de paradis qu'elle cherchait était morte, tout comme l'harmonie des jeux, de la chasse aux papillons, la cueillette des fruits et des champignons avaient disparu. Eux-mêmes étaient devenus ennemis, même avant la mort des deux prêtres, et même avant leur bain, à elle et à lui; et rien ne pouvait justifier cette haine que . . . » Ici ma femme a dit une sottise; et moi, je n'admets pas qu'une femme aussi intelligente raconte des balivernes, même si j'ai été assez conciliant pour ne rien dire quand elle a passé à la religion orthodoxe. Car on ne peut prétendre que l'enfance seule jouisse d'une innocence paradisiaque, et qu'après, plus l'homme devient maître de soi, et moins il veut être l'égal de quiconque, surtout par orgueil, et non par la conscience de classe ou par celle d'une famille ou d'une nation. Celles-ci viennent aussi, certes, mais n'ont qu'une importance secondaire. Le principal reste sa propre conscience qui, une fois découverte, l'innocence s'en va au diable, avec l'égalité et l'affection de ses proches. Et Tibor était arrivé à cet âge trouble et dangereux. Et c'est ainsi seulement

que s'explique l'animosité aveugle qui était née en lui envers son voisin et ami d'enfance. L'âge et encore quelque chose... Ici, ma femme a dit une nouvelle sottise qui vient directement de ces livres saints qu'elle garde à son chevet, c'est-à-dire que rien ne peut expliquer la haine de Tibor, et le crime qui a eu lieu, et la mort qui s'en est suivie, sinon que tout était condamné à se passer ainsi, car Dieu est grand et ne pardonne pas, et ne peut pardonner; et sans pardon, aux siècles des siècles, notre espèce sera damnée. Je lui ai dit: « Femme! »... Mais je me suis tu. Moi, j'ai toujours respecté la folie des hommes, leur croyance, même si elle était ridicule. Je lui ai dit: « Ne prenons pas des imbéciles pour des héros et ne prenons pas non plus pour des catastrophes, des sottises qui viennent de la haine et de la frayeur. » Et elle: « Le chauvinisme n'était pas une raison ». Et moi: « Et si on avait pendu le Boiteux, ou si on l'avait crucifié, est-ce qu'il y aurait eu une raison pour le faire? Ou bien, était-il un Christ boîteux et coureur? Celui-là aurait chanté sur la croix des chansons de marins, comme il l'a fait quand ils l'ont fait enfourcher l'âne. » Et elle: « Le Boiteux avait quelque chose de sublime: il aimait les femmes ». Et moi: « Je veux dire que s'il lui était arrivé ce que je t'ai dit, c'était tout à fait possible, bien que ce fut quelque chose d'absolument absurde, tu comprends? » Et elle: « Tu ne me convaincras pas, le chauvinisme, et la haine, et la bêtise, tout ça ne suffit pas pour justifier »... Et moi: « Femme, toutes ces choses, moins elles ont de raison d'être, plus elles se font consciencieusement; un crime, on le fait avec d'autant plus de passion, et d'exactitude, qu'il y a moins d'arguments trop clairs, et béni soit votre Seigneur Jésus-Christ, quand une nuit entraient au village certaines troupes et une autre nuit d'autres, et quand les Allemands nous cherchaient, nous, des rien du tout, il y avait assez de motifs imprécis, comme la haine et le chauvinisme, et la bêtise pour qu'on puisse crucifier aussi le Boiteux et ainsi que ce soit une affaire absurde cent pour cent. » Et elle: « Mais voilà, ça n'a pas été ». Et moi: « Mais il y en a eu une, pire encore, c'est qu'Ilié en soit arrivé là ». Et je me suis mis en colère: « Femme, je suis un Juif qui sait le roumain et le hongrois et je mange de la viande de porc et je m'habille comme n'importe qui, et j'ai gardé ma croyance parce qu'il convient que les hommes soient fidèles à leur croyance. Et je ne te reproche pas d'avoir passé à la religion de cet officier. Mais ne m'explique pas une idiotie, je t'en prie, par Caïn et Abel, parce que je m'en vais aller boire, et tu sais que moi, quand je suis soûl, j'oublie ma religion et je jure comme ce vieux cochon de Boiteux. Et je joue aux cartes avec lui jusqu'à ce que je m'endorme; et comme il n'a pas où me coucher, il me jette dans un cercueil vide, et je te ronfle là-dedans jusqu'au matin. Tu veux me trouver là-bas? »

Saveta: « Moi, je ne sais rien, je n'ai rien vu, et je ne comprends rien à ce qui s'est passé. Non, je ne suis pas si bête que ça, je comprends quelque chose, mais est-ce que tout ça a un sens? Avant tout, il faut qu'un homme vive. Et puis, après, il se demande comment. Après seulement. Autrement, c'est comme si on mettait la charrue avant les bœufs, et on voudrait que tout aille bien. Je n'ai aucune espèce de parenté avec Tibi, mais je ne le considère pas comme un mauvais sujet de naissance, et même pas du tout comme un mauvais sujet. A moi, il m'a volé trois poules et un pourceau et il a fait la noce avec des types de son âge; la seule chose que j'aie regrettée, c'est qu'ils ne m'aient pas invitée aussi. Il arrive qu'on vole pour s'amuser, pour apaiser sa faim; pourquoi volerait-on, sinon pour se remplir le ventre ou pour s'amuser? Pour de l'argent? C'est pareil, et avec l'argent, que fait-on d'autre que de vivre à son aise? Et alors? Tibi n'est ni voleur et en vérité, il n'est pas non plus criminel, et s'il l'est d'après des papiers, c'est sans importance: parce que, demandons-le nous comme des vieilles femmes: que peut-on trouver d'intéressant à un homme qui vole pour remplir

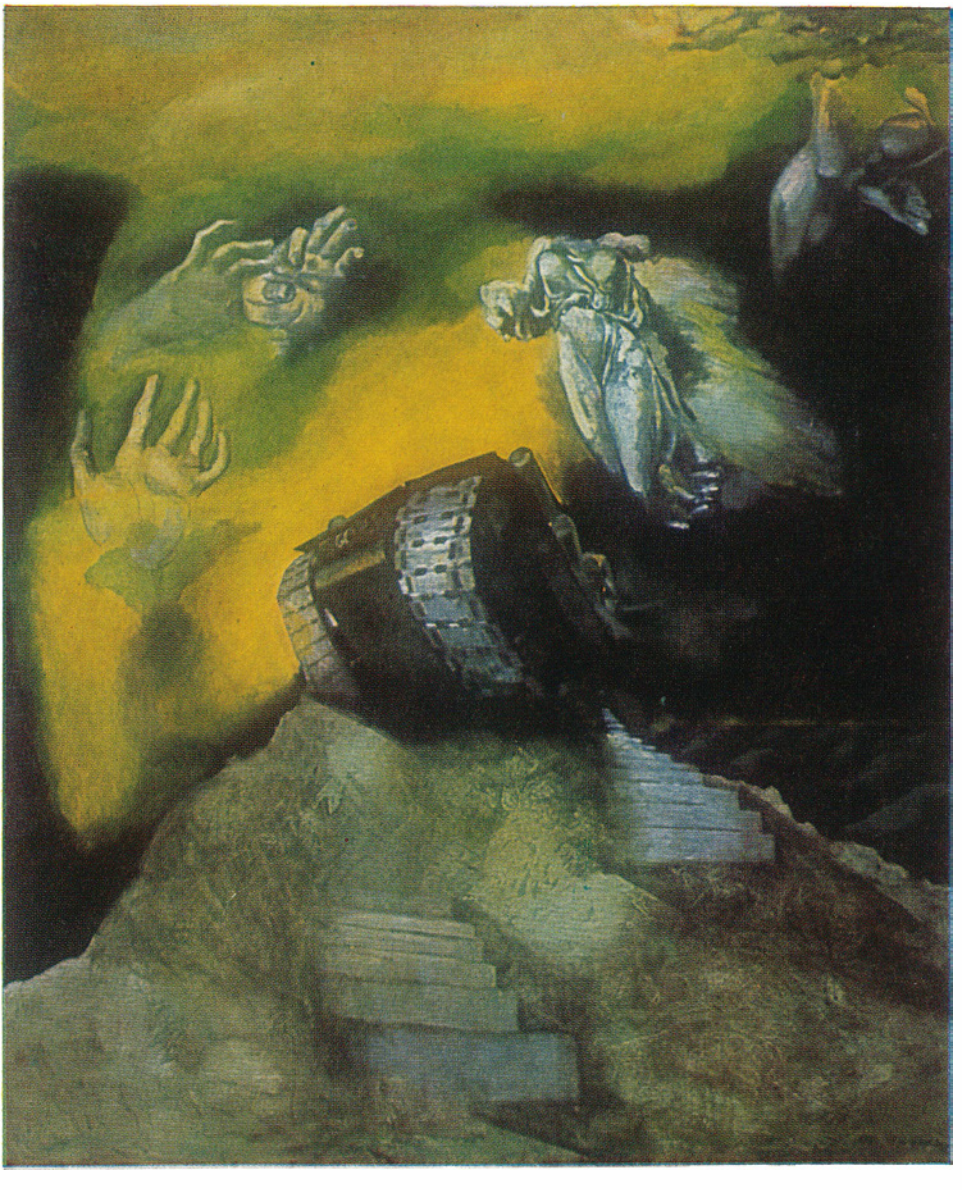
son ventre, ou même qui tue celui qui l'a surpris quand il volait? C'est un accident, c'est pas un vrai meurtre. Tibor n'a pas tué Ilié, ou tout au plus par hasard. Tibor était un beau garçon, un peu toqué, mais pas du tout fou. Il s'amusait, comme tout le monde. Qui est-ce qui peut dire que c'est lui qui a mis en croix le pope Dumitru? Ilonca? Mais elle est complètement folle, elle, et qui donnerait deux sous pour ce qu'elle dit? Elle ne ment pas quand elle parle, elle grossit seulement tout ce qu'elle dit, si bien qu'on ne sait plus où est la vérité et où est le mensonge. Il lui est resté comme des visions, avec ces popes dressés la nuit, en face l'un de l'autre, morts. Mais qui d'autre les a vus? Personne. C'est vrai que depuis lors, on ne les a plus revus dans le village. Mais, pendant la guerre, beaucoup ne sont pas revenus chez eux, ça a été comme une vague qui a mis le monde à l'envers, et eux étaient aussi dans le monde et pouvaient avoir été emmenés ou perdus Dieu sait où. Toute ma vie, je me suis dit ce que m'a appris le Boiteux: c'est que, sur cette terre, qui est la seule qui soit, et la seule où nous pouvons vivre, puisqu'il n'y en a pas d'autre, avant tout il faut vivre, et après, chercher à nous débrouiller. C'est difficile pour certains de se mettre dans la tête une chose si simple. Ilonca était affolée alors, et on ne pouvait pas parler avec elle de la récolte des pommes de terre, ou bien des chevaux qui s'étaient enfuis lors des batailles et qui erraient dans les montagnes, et la nuit dormaient seuls, et en sauvages dans les forêts. On s'était entendus avec Tibor, et avec d'autres, pour attraper tous les chevaux que nous pourrions, et les garder, cachés dans une mine d'or abandonnée, jusqu'à ce que le front s'éloigne, et plus tard, les vendre ou les garder pour nous. Elle était perdue dans ses pensées, même du vivant d'Ilié et je crois que c'est parce qu'elle n'avait jamais eu un homme dans son lit qu'elle était, sans le savoir, aussi ahurie. Le soir où je lui ai parlé des chevaux, nous étions à côté de l'église hongroise et, au lieu de me répondre si elle venait ou non avec nous, elle m'a dit en me montrant l'ombre de l'église qui s'allongeait: « l'ombre de l'église se refroidit, se refroidit ». — « C'est le soir, on va vers l'automne », que je lui ai dit. Mais elle, voyant dans cette ombre Ilié qui s'approchait, s'est mise à grelotter de froid et m'a dit: « Le soir tombe ». Elle savait bien le roumain, et moi je savais bien qu'elle ne pensait pas alors au soir qui tombait, pas plus qu'au crépuscule qui rougissait les murs de l'église, et pas non plus à d'autres bêtises qu'elle voyait alors: les étoiles qui s'allumaient et quelques vaches qui rentraient tard à la maison, en lâchant leurs bouses. Et elle, quand je lui ai dit d'emmener aussi Ilié, pour courir après les chevaux: la lumière se refroidit, qu'elle m'a dit, tu vois? Non, elle ne se moquait pas de moi, c'est ce qu'elle remarquait, alors, des riens; les chevaux, ça ne lui disait rien, mais bien la lumière qui s'éteignait, en rafraîchissant le monde. Bouche bée elle regardait Ilié, lui seul comptait et il ne faut pas écouter une telle personne quand elle dit des bêtises; après, elle a dit encore d'autres bêtises au sujet de son frère; et il n'y a que des idiots qui l'ont crue, mais pas moi. Franchement, pourquoi Tibi aurait-il voulu tuer Ilié? Ou bien ce pope? C'est du délire. Je suis partie, avec lui et avec Clara Sebök pour attraper des chevaux enfuis dans les montagnes pendant la guerre, et je ne l'ai pas même entendu prononcer le nom d'Ilié. Et je l'ai rencontré encore une autre fois, seul dans la forêt, j'étais avec Clari, nous avions des paniers pleins de champignons; alors non plus il n'a pas dit un mot d'Ilié. Elle a raconté encore d'autres sornettes: qu'il y avait un épais brouillard, et qu'elle était allée dans la forêt dans une clairière en face du glacier qu'a découvert le vieux Galation, et elle a vu alors, venant vers elle, des loups de brouillard blanc, ayant seulement des yeux et une gueule de bêtes sauvages, et qui se mouvaient près d'elle comme un brouillard mou et violacé. Et elle a mis sur un lange fait d'une vieille jupe déchirée, son enfant né là dans le brouillard, et les loups s'approchaient du lange et essayaient de le tirer à eux avec leurs pattes et elle criait

de toutes ses forces et ils rentraient dans le brouillard pour reparaître ensuite. Ils reniflaient de leurs naseaux le lange de l'enfant nu qui criait et quand elle recommençait à hurler, ils disparaissaient comme s'ils avaient été collés au brouillard. C'est une sottise: des bêtes féroces n'auraient pas eu peur d'elle et d'un mioche qu'elle prétend avoir fait, mais que personne n'a jamais vu, ni les loups alors, ni les loups, plus tard, quand elle s'est enfuie, l'enfant dans les bras et l'a hissé jusque sur la croix, près de la fontaine de l'ours. Quels loups? Quel enfant? Car elle n'en avait pas. Le brouillard dans sa tête, ça, oui, il y en avait. La fille est montée sur la montagne avec Ilié, c'est son affaire, je ne lui ai pas dit de n'y pas aller. Moi non plus, de toute ma vie, je n'ai jamais rendu compte de ma conduite. Je ne lui demande pas de le faire de la sienne. Mais il ne faut salir personne. Tibi avait un âne et c'est sur son dos qu'il est monté pour chercher les chevaux échappés. Moi et Clari marchions derrière lui et son âne, et la montagne nous paraissait plus facile à gravir qu'à lui, monté sur son âne. Nous avons cherché les chevaux pendant trois jours, et nous n'avions plus ni radis, ni pommes de terre quand la pluie nous a surpris. Nous sommes sortis de la forêt et nous nous sommes abrités sous des tas d'épis de maïs coupés et laissés sur le champ. Nous en avons fait une sorte de cabane près d'un acacia. Et nous sommes restés là presque un jour entier; et alors nous avons vu des chevaux venant de la forêt, et qui s'approchaient du maïs non récolté et mangeaient les épis sur leurs tiges mouillées. Ils ouvraient toutes grandes leurs mâchoires et, affamés, écrasaient le maïs entre leurs larges dents. La pluie avait amolli leurs crinières et l'eau coulait en torrents sur leurs poitrails, tandis qu'ils broyaient sauvagement les épis. Mais quand nous nous sommes approchés d'eux, ils ont pris la fuite vers la forêt. Et cet âne de Tibi, avec son baudet, nous ont fait plus de mal que de bien: c'est eux qui ont fait peur aux chevaux. Tibi est rentré au village par pitié pour son âne qui était mouillé et s'était mis à tousser. Moi et Clari nous nous sommes glissées dans une batteuse oubliée dans les champs et couverte de paille, et nous y avons dormi. Et nous avons pensé que cet idiot de Tibor n'était pas parti pour que son âne ne tombe pas malade, mais plutôt de peur de passer la nuit avec nous dans la batteuse. Nous nous sommes fait un lit de paille d'abord sous elle, puis à l'intérieur, dans l'ouverture de l'arrière, par où sortent les débris et la paille écrasée. L'air était merveilleux, lavé par la pluie, et nous nous sommes dit, avant de nous endormir que la plus grande des richesses, c'était l'air, ainsi que l'eau à boire et celle du ciel, car si ces choses n'existaient pas, on ne pourrait pas assouvir sa soif, ni se laver les mains et les pieds et on ne pourrait aspirer rien d'autre dans la poitrine pour pouvoir dormir ou se réveiller, et qu'on ne peut vivre sans air et sans eau, quoi qu'il arrive. C'est là qu'est la richesse et c'est le plus important dans la vie, car sans cela, la vie n'existerait pas. Après cela venaient le blé et les batteuses, et les mines d'or et les chevaux. Nous nous sommes réveillées au matin, et sommes reparties dans la montagne après les chevaux échappés, et nous les avons pris en sifflant; en réalité nous ne les avons pas pris, ils ne se sont plus enfuis quand ils nous ont vues nous deux, venant à eux en sifflotant, avec du maïs dans nos jupes. Peut-être que s'il y avait eu aussi un homme, nous n'aurions jamais mis la main sur eux. Nous leur avons attaché une corde au cou et les avons menés après nous en sifflotant jusqu'à la mine abandonnée et là nous les avons détachés et ils ont henni tous à la fois à faire trembler la terre autour de nous. Il y avait une source qui jaillissait dans la mine même, et ils s'y sont abreuvés. Nous leur avons apporté des brassées de tiges de maïs et de foin, et un tas d'épis, puis nous les avons enfermés là avec des poutres de la mine. Ils n'ont pas eu peur de nous, même quand nous sommes parties, ils se battaient les flancs avec leurs queues pour chasser les mouches, les autres frappaient

du pied dans la source, qui coulait limpide, et quelques-uns balançaient lentement la tête comme on balance un encensoir. Et Clara Sebök et moi, nous nous sommes dit que notre affaire avec les chevaux, c'était plus important que la guerre et que la paix devait venir pour que nous tirions profit des chevaux. Il valait mieux que nous ne soyions que nous deux pour partager les chevaux et l'argent; nous profiterions au moins de quelque chose dans ce monde. Mais il ne fallait pas nous laisser empêtrer par des idiots comme Ilonca, ou Itzic et sa femme: la paix était la paix, et les chevaux, des chevaux, il fallait les garder et les défendre, et d'une manière ou d'une autre, les faire passer avant les sottises des gens et leurs croyances idiotes à une idée ou une autre, à un pope Dumitru ou à un autre pope, à la folie de la femme d'Itzic et de son sang, et à celle de Galation disant qu'il fallait balayer les Allemands du village et du vieux Galation que... Moi, j'ai connu pas mal de types dans ma vie et avec plus d'un j'ai mangé du pain et de la soupe, et j'ai bu du vin; et je peux dire qu'un printemps, avec des Allemands, je suis montée sur un cerisier, eux bottés et moi pieds nus; ils riaient de mes fesses, et je savais bien pourquoi ils riaient, et j'ai ri aussi de leur petit ventre et des cerises qu'ils se mettaient aux oreilles en guise de boucles. Eux aussi étaient des hommes, quoi! Ce n'étaient pas des hommes? Ils ont couru après moi avec leurs lourdes bottes à travers le blé qui jaunissait, ils ont cueilli des pavots rouges par brassées; ils étaient en chemise, sans casquettes, jeunes, bottés, avec de belles dents. Eux aussi étaient des hommes, et c'est bien que, en dépit de n'importe quel sang, de quelle langue ou de quel pope, les gens puissent manger ensemble, comme nous avons fait alors, avec des cerises, dont nous avons tant mangé, et stupidement, bu de l'eau après; et ça nous a donné la diarrhée! Dans les blés, comme des gosses. L'important, c'était la tranquillité et le fait de rire — et non pas ce que nous pensions, chacun de nous, car peut-être nous ne pensions à rien, alors, qu'à cette tranquillité des blés, à cette paix des blés et à l'eau qui coulait douce et limpide. Et il vaut mieux que la paix et les affaires de chevaux passent avant le sang et les croyances: d'après moi et Clara Sebök, Tibor ne serait jamais mort stupidement et personne n'aurait dit de lui qu'il était allé à la forêt, qu'il est monté, d'abord à dos d'âne, sur la montagne, puis à pied, pour tuer l'amant d'Ilonca; non, il voulait prendre avec nous les chevaux échappés du front et n'a pas suivi les traces d'Ilié comme fait un chasseur de sangliers. Ce n'est pas bien de juger les gens d'après nos opinions et d'après ce que nous disons d'eux, car il se pourrait que nous ne sentions pas en nous-mêmes exactement ce que nous disons d'eux et que nous ne pensions pas tout à fait ce que nous croyons penser; et il se pourrait qu'on casse du sucre sur leur dos ... qui peut garantir que ce que nous disons est exactement ce que nous pensons et exactement ce qui est dans leur cœur, qui?»

Galation: «Ces deux se sont enfuis dans la forêt le jour où ils ont vu le Boiteux ligoté sur l'âne de Tibi, avec, par moquerie, une couronne d'orties sur la tête, attaché autour de la ceinture par une corde passant sous le ventre de l'animal qui avait une étoile sur le front, et lié de telle sorte que, si un instant, il ne restait pas immobile, ou s'il se débattait, il tomberait la tête la première entre les quatre pieds de la bête qui marchait. C'est d'ailleurs ce qui est arrivé au bout de dix ou cinquante mètres environ, devant le bistrot d'Itzic quand le Boiteux a remué, soit de frayeur, soit de honte devant la foule qui l'entourait, comme au cirque. Il est tombé, le front contre terre, entre les sabots de l'animal, et comme on l'avait assis sur le dos de celui-ci en face de la queue, il est tombé sous lui, c'est-à-dire sous l'âne, le visage tourné vers les deux pieds de derrière et ce qui leur pend au milieu, près

de la queue. Tant qu'il n'y avait pas eu d'instituteur roumain au village et qu'à l'école on n'enseignait et n'apprenait rien en roumain, c'était le Boiteux qui avait appris aux enfants à lire et à compter et il avait été aussi le chantre du prêtre lors des noces ou des enterrements. Et maintenant que le prêtre avait disparu, il n'y avait plus que lui dont on pouvait se moquer avec succès. Et il y avait encore une raison de plus: c'est que le Boiteux, au sujet d'Itzic le disparu, s'était comporté comme un misérable devant la commune et devant ceux qui le cherchaient. Personne n'a pris sa défense quand on l'a vu monté sur l'âne et promené ainsi par le village, avec des musiciens tziganes qui jouaient du violon et de la contrebasse devant l'âne, pour le faire voir à tout le village. Ils l'ont mené ainsi jusqu'à la montagne et là, un joueur de cymbale et une chanteuse sont montés sur un rocher, parmi les orties, pour pouvoir lui chanter à l'oreille ses chansons obscènes de marins. « Ton tour est venu », ont dit les tziganes payés par Tibi et son groupe de jeunes gens, ou seulement poussés par eux, — car une semaine auparavant, les tziganes avaient chanté à l'oreille de l'instituteur hongrois, monté également sur un âne, des czardas, et des chansons débraillées de la puszta. On peut en conclure que tous ces gens n'étaient pas méchants, mais semblaient pourtant frappés de folie; ils changeaient de conduite d'un jour à l'autre, et leur seule joie était que, pour les autres aussi, le mal était l'une des seules choses qui arrivait sûrement. Ils menaient donc le Boiteux monté sur l'âne, vers le lieu où étaient les croix où on avait conduit les popes, comme Jésus-Christ, pour le ridiculiser; on lui demandait, en lui offrant un verre de vin, s'il pouvait leur donner le verre de la rédemption et s'il ne voulait pas bénir leur vie et leurs âmes, à ceux qui l'entouraient, et les aider à vivre chastement et protégés du mal aux siècles des siècles. C'était ses propres paroles lors des noces, et ils se moquaient d'elles et de celles du Sauveur orthodoxe, parce qu'ils n'avaient peur de rien et n'avaient aucune religion et ne croyaient pas que le Boiteux ou quelqu'un d'autre puisse leur faire un mal quelconque. Ils dansaient autour de lui et avaient attaché une croix à la queue de l'âne et les tziganes chantaient à tout rompre, et Ilié et Ilonca ont eu peur et se sont enfuis en les voyant. C'est en vain que le Boiteux leur disait des injures; ils lui demandaient, en montrant la maison d'Ilié: « Tu ne rends pas celui-ci capable de voir les fils de ses fils, tu ne lui remplis pas sa maison de blé, de vin et d'huile, et tu ne lui mets pas sur le front la couronne de gloire qui ne périt pas? Car pour lui la femme quittera son père et sa mère, et ils s'attacheront l'un à l'autre, et ne seront plus qu'un seul corps. Et, si Dieu les a unis, pourquoi l'homme les séparerait-il, n'est-ce pas? » — et ils faisaient semblant de le chatouiller avec leurs doigts sur la plante du pied qu'il n'avait pas, sachant qu'il disait toujours que, depuis qu'il était boiteux, il avait envie de chatouiller la plante de ce pied, et il le faisait faire aussi par celles des femmes qu'il savait plus douces. C'est à cause de leur frayeur, que les deux se sont enfuis du village, et non pour vivre seuls et libres et inconnus de tous dans une cabane ou je ne sais où, en mangeant des pommes de terre rôties, des champignons et des poires sauvages, en sifflant et cueillant, pieds nus, des fleurs comme au Paradis, regardant les chevreuils et les faisans et tous les animaux de Dieu qui comme disait mon père, que Dieu lui pardonne, jouissent d'une liberté totale et ne se soucient de rien, ni même des chasseurs, irresponsables et heureux, et libérés de toute pensée. Quand ils l'ont rencontré dans le pavillon de chasse, ce n'est pas exclus qu'il leur ait mis en tête qu'entre l'homme, la montagne et la forêt, devait exister une harmonie de paradis. Et que seuls ceux qui ont oublié comment les oiseaux chantent et font leurs nids, et comment l'herbe pousse, ont également oublié que l'homme aussi est un oiseau de Dieu et qu'il n'existe pas de bonheur sur terre hors des mûres et des fraises, des pommes de terre et de l'oseille, du clair



VIORICA VELESCU : *Tombés pour la Roumanie*

BERTA BENKÖ MRAZEK : *La joie de la terre*

IOANA KASSARGIAN : *Victoire*

de lune et de l'eau claire qui vient de la montagne; c'est-à-dire des plaisirs simples qui depuis toujours et à jamais appartiennent aux humains. Mon vieux père avait perdu l'esprit et ne craignait personne, pas même Dieu, se croyant lui-même une sorte de Dieu; mais eux étaient jeunes et pleins d'épouvante quand ils se sont enfuis du village et qu'ils l'ont rencontré. Et c'est peut-être cette épouvante qui les a attachés à lui et à ses folies. D'autre part, pour eux, le village n'était pas précisément un paradis, pour dire qu'ils s'en sont enfuis pour le plaisir de tomber dans le péché, ni qu'on les en a chassés et qu'ils devaient payer pour cette fuite. Ils n'ont enfreint aucune loi divine; mais aux yeux de Tibi, ils ont enfreint la loi de sa nation à elle, qui était la seule loi dont Tibi tenait compte alors; c'est pourquoi il les a poursuivis pour épargner à sa sœur la marque de ce péché éternel dont seraient sortis des descendants et des luttes sanglantes entre ces descendants bâtards et les autres. Elle entrait avec Ilié dans un cercle qui ne menait nulle part, comme tout cercle, et dont on ne peut sortir comme d'aucun cercle, n'existant pas de sortie. Tibi, se considérant comme le chef de sa maison, ne voulait pas laisser altérer le sang de sa sœur, et qu'elle ne puisse plus sortir de là la tête haute. D'autant plus qu'en conduisant le Boiteux sur l'âne, il avait perdu de vue l'homme qui devait savoir ce qui l'attendait. Et à la sortie du village, il avait appris que cet homme avait été vu avec sa sœur, fuyant à cheval dans les champs de maïs vers la forêt. Je veux être clair: ce n'est pas vrai que, lors de l'incident avec le Boiteux à cheval sur l'âne, mon père se trouvait au village et qu'il aurait voulu aller au-devant de ce cortège ridicule, et faire descendre le Boiteux en lui faisant un sermon sur le salut de l'âme. Mais moi je l'en ai empêché de peur qu'on ne le piétine, hernieux comme il l'était et qu'il ne crève, ou encore pour qu'on ne le fusille pas pendant la nuit. Ce n'est pas vrai non plus que je l'aie encordé dans la maison après avoir versé sur lui un seau d'eau pour qu'il cesse de crier, et que, la nuit venue, je l'aie garotté solidement pour le mener au pavillon de chasse. J'aurais fait ça pour lui sauver la vie. Et lui, il aurait fait une folie de sortir dans la rue pour tenter de sauver le Boiteux. Mais il était depuis longtemps là où l'ont trouvé les deux fugitifs. Il était parti dégoûté, pour se libérer de toute contrainte venue d'ailleurs, et parce qu'il ne voulait pas accepter la réalité sociale et politique qui régnait dans la commune. Mais il était toqué, ne l'oublions pas, et il lisait dans ses livres la fin de notre monde et s'en réjouissait. Quand un homme te dit que Dieu est mort et que c'est lui qui l'a remplacé, et quand, en quittant la maison, il te donne une primevère pressée à porter dans ton porte-monnaie, en signe qu'il a raison, tu ne le contredis pas. Mais tu portes la fleur dans ton porte-monnaie, comme je l'ai fait, pour le cas où il me rencontrerait, me demandant de la lui montrer et que je puisse le faire. Je l'ai portée et la porte encore aujourd'hui. Et tout dernièrement, en cherchant un acte parmi les papiers du vieillard, j'ai trouvé un vieux livre, écrit, je crois, par un prêtre, où le vieillard avait souligné au crayon rouge, que le Christ était mort au temps de Caïus Caligula dit Chaussure, et vous savez bien que la primevère, chez nous, on l'appelle « la chaussure du coucou ».

Itzic: « Le vieux Galation disait: je suis comme un olivier. Et les gens riaient. C'est très facile de rire, ça veut dire que tu as compris que tu te trouves devant un bêta, et donc, que tu ne l'es pas, puisque tu as compris qu'il l'est lui-même. Je suis un olivier, et je ne peux pas vivre n'importe où, et de nouveau, ça te fait mourir de rire, bien que l'olivier ne prenne pas racine, ne supporte pas n'importe quel climat et ne peut vivre et porter des fruits n'importe où. Mais, d'après nous,

un homme dit être un olivier seulement quand il n'est plus homme. C'est étrange que Galation, même s'il ne croyait pas ce qu'on disait de son père, le laissait croire, en secouant la tête avec compassion: donc, ça lui convenait. Et ça lui a convenu aussi plus tard, quand le vieillard n'était plus, mais quand son souvenir pouvait être tout aussi dangereux pour sa vie à lui que s'il avait vécu. Moi, j'ai toujours dit que le vieillard a fait de la politique, mais n'a jamais été un politicien, et son fils a su tout juger exactement et en temps voulu, et il s'est orienté, comme on dit, excellemment, et n'a jamais fait fiasco. Je dois reconnaître que moi, les gens qui ne se trompent jamais me désarment et m'effraient autant que ceux qui disent toujours la vérité. A mon avis, le vieillard n'était pas fou, il n'était que déçu et s'il s'est mis des couronnes de fleurs sur la tête et a marché sur des échasses, c'était pour montrer à ces deux jeunes gens, qui, probablement le croyaient fou, qu'il l'était en effet et ne voulait pas les décevoir (quoique ce fût peut-être une joie pour lui qu'en un temps aussi effroyable, quand tout s'effondrait comme au temps de la mort de toute croyance et même de la foi en Jésus-Christ et au temps du triomphe des petit-fils de Caïus, il existait pourtant quelque chose: il existait deux adolescents qui pouvaient rire de lui aux éclats — et lui pouvait rire avec eux — et ainsi, par ce rire, triomphait ce quelque chose en l'homme, qui ne pouvait mourir quoiqu'il arrive: le rire existait donc encore que, cependant, les animaux ne l'ont pas). Ils peuvent verser des larmes, mais rire, pas question. C'est de là, je crois, que lui venait sa conviction qu'il était Dieu: parce qu'il avait trouvé quelque chose qui ne pouvait pas crever. Il me disait « Itzic, nous sommes parents ! » « Eh ! comment ? » «Eh bien », disait-il, « ma chienne a mis bas dans ta cour ». Nous étions voisins et depuis cette plaisanterie qui peut paraître stupide, nous sommes restés amis toute notre vie. En ce temps-là cela convenait à Galation qu'on dise du vieillard qu'il était timbré: cela valait mieux que de laisser courir le bruit qu'avec Gheza Fazecash et avec Livian, ils avaient été en Espagne. C'est de lui que j'ai appris qu'un homme est honnête quand il parle de ce qu'il a vu et entendu, et qu'il en est sûr. Moi, je sais que le Boiteux a été sur l'âne et je l'ai entendu jurer, mais je l'ai aussi entendu chanter des refrains de marins, peut-être pour se moquer à son tour de ceux qui se moquaient de lui. Et c'est aussi par lui que je sais que le vieux Galation était à côté de Tibi quand celui-ci a appris que les deux s'étaient enfuis à cheval. Et qu'il lui aurait dit: cours après eux pour qu'ils ne fassent pas une sottise. Donc, d'abord, Tibi ne les a pas poursuivis dans une mauvaise intention; deuxièmement, le vieillard les a précédés, presque, au pavillon de chasse, pour qu'il ne leur arrive aucun mal; troisièmement, Tibi n'était pas fou quand il a fait monter le Boiteux sur l'âne, et tout ce cirque s'est fait pour autre chose. Mais comme tout s'est terminé atrocement, qui donc peut dire ce qui a été en réalité? Moi, je ne peux pas juger exactement aucun d'eux, et je ne peux pas dire que tout ce qui s'est passé alors a été absurde, bien que ce l'ait été, mais pour que moi je dise que ça a été exactement ainsi, il faudrait que j'en sois sûr; je ne le suis pas, je n'ai pas tout vu et ni tout entendu, et ne sachant pas tout, je n'ai pas la qualité, et je n'ai pas le toupet de juger ainsi. Le vieillard disait qu'il était un olivier, il a donc un village à lui, un pays à lui et il ne peut pas vivre où que ce soit. La nation à laquelle j'appartiens a vécu où que ce soit, mais moi aussi je sens que je suis un olivier. Non parce que je suis né ici, mais ici, j'ai des tombeaux, et des types plus bêtes que moi à l'école m'ont appris, en consommant dans mon bistrot, qu'on ne peut pas s'arracher aux ossements de ses proches. Si le vieillard était fou, moi aussi je suis fou, mais comme moi je ne suis pas fou, le vieux Galation ne l'était pas non plus. Si l'homme égale ses jours, et son âge, et son temps, cela ne veut pas dire que son temps, son âge et ses jours l'égalent lui. Autrement,

il n'y aurait plus ni fous, ni non-fous, tout serait pareil, c'est-à-dire, un « haloïmăs », un désordre, un rien du tout.

Ce que je sais encore de Galation? Qu'il n'a pas aimé l'histoire de la disparition de l'église du mont Tzébéa. Il a dit: « Elle a dû être touchée par un obus qui l'a mise en miettes, pourquoi la voir s'envoler quand pareille chose est impossible ». Et le Boiteux: « Rien n'est impossible dans la pensée d'un homme ». Et Galation: « Je suis un homme qui a les deux pieds sur la terre, que veut-on dire par « s'envoler? » Qu'il ne s'est plus trouvé de place pour elle sur la terre, soit pour elle, soit pour toutes? Ou bien que, dès ce moment, tout s'en est allé au diable? Pour qui? Pour Ilonca? Pour qui? » Et le Boiteux: « Si tu coupes le fil en quatre, tu ne trouveras rien. Pourquoi ne pas donner aux gens le droit de dire ce qu'ils voient ou ce qu'ils croient voir? » Et Galation: « C'est moi qui les en empêche? Je leur permets, je leur permets, mais non pas de battre la campagne. Elle a vécu des moments épouvantables, entendu; mais pourquoi... ? » Et le Boiteux: « Tu n'as pas même donné raison à ton père ». Et Galation: « Moi? c'est possible, quand il n'en avait pas ». Et le Boiteux: « D'où peux-tu savoir ça, toi? Tu l'as cru fou quand il t'a dit que dans la forêt il se sentait comme dans une église ». Et Galation: « Et il ne l'était pas? » Et le Boiteux: « Un paysan, même s'il a vu d'autres pays, et passé par la guerre, ce qu'il trouve beau, il le compare à une église, cela veut dire que tout ce qui est beau... Attends, ne m'interromps pas, si tu dis église, tu ne dis pas aussi Dieu, ton père ne croyait plus en Dieu ». Et Galation: « Mon père ne croyait plus à rien, il était gâteux ». Et le Boiteux: « A rien, vraiment? Je crois que tu ne l'as pas connu »... (Et il a ri.) « Et tu t'es querellé avec lui... Te souviens-tu quand il a quitté le village, la première fois, pour le pavillon de chasse? Il a dit: Là-bas, on est comme dans une église, il y a la montagne, la forêt, le glacier... Et toi, tu as dit: Tu dormiras bien là-bas, l'air est pur. Et tu as dit encore: En fait, qu'est-ce que c'est qu'une église, sinon un lit où on peut dormir tranquille en pensant à Dieu, quand on est vivant... Et il a demandé: Et quand on est mort? Et tu as répondu: C'est aussi un lit, pour les vivants comme pour les morts. Et moi, c'était le soir, tu te rappelles, j'ai dit: Paix, toute la terre, à présent, est un lit, où se sont couchés les vivants et les morts. Et nous avons ri. Et ton père a dit: La terre est une église. Et tu as dit: Comment peux-tu dire, père, une pareille bêtise? Mais permets-moi de te dire que tu n'as rien compris; que voulais-tu de plus beau sur la vie, sur... ? » Et Galation: « C'était un ramolli, je regrette, mais il l'était et moi je n'aime pas les réflexions des ramollis. Qu'est-ce que c'est que ça: la terre dort, c'est le soir! Une sottise! Que les morts et les vivants dorment! Une sottise! Il faut prendre la vie comme elle est, courageusement, exacte. » Et le Boiteux: « Comment, exacte? » Et moi j'ai dit: « Allons boire une bière. Il est arrivé un tonneau de bière, je n'en ai pas bu depuis mille ans. » Depuis lors, je n'ai plus bu de bière avec Galation. Tout ce que je me rappelle, c'est que nous étions assis tous les trois sur des tonneaux vides et nous buvions de la bière dans des petits verres à vin, quand Clara Sebök est arrivée, et elle a dit au Boiteux, à l'oreille: « Je suis allée aux champignons dans la forêt, et j'ai passé par hasard devant le pavillon de chasse où le vieillard a vécu quelque temps, et j'y ai trouvé Ilonca: elle vit là, toute seule, je l'ai vue, face à la forêt et donnant à téter du sein gauche à son enfant, qu'elle tenait sur son bras gauche et donnant... comprends-tu? allaitant, comprends-tu? je veux dire, à son sein droit tétait, tenu par sa main droite, un petit de chevreuil »... C'était un lundi, et la bière était fraîche et faisait le collier.

★

Ïlonca: « Itzic cherche en vain à mettre d'accord les hommes et les choses, on ne peut plus mettre d'accord ni les hommes, ni leurs actes. Ce qui est mort est mort, et aucune réconciliation ne peut lui donner un autre aspect que celui qu'il avait de son vivant. Ce serait bien beau si nous ne mentions pas, et si nous n'embellissions rien et que notre témoignage reste sincère, d'autant plus qu'il est resté notre dernier souvenir, et le dernier aspect de ces gens et de ces journées. Et nous seuls pouvons, et personne d'autre ne pourra jamais, montrer leur aspect tel qu'il était, et leurs actes tels qu'ils les ont accomplis avant de mourir. Il n'y a donc que nous et notre témoignage qui peut leur rendre justice ou les justifier, ou cracher dessus et les faire jeter au fumier comme des loques malodorantes. Itzic cherche en vain à être bon, à présent; avec la bonté on ne peut rien faire de bon dans le passé, on ne peut rien arranger autrement, ni réparer, de sorte que cette bonté c'est le mensonge d'un homme bon, mais un mensonge quand même. Et cela m'étonne de la part d'Itzic, car autrefois il a essayé de dire de Tibi ce qui était le plus vrai. Pourquoi lui est-ce difficile à présent de dire la même chose: a-t-il oublié ou veut-il oublier? Et quelle importance cela a-t-il s'il oublie, la vérité reste la même. Tibi est parti à notre recherche, affligé peut-être, mais ses pensées n'étaient pas bonnes du tout. Il m'est pénible de parler ainsi de quelqu'un qui n'est plus, et qui de plus était mon frère, mais s'il m'entendait mentir à présent, il se moquerait de moi. Tibi était un garçon qui tenait à ses idées et il n'en changeait pas facilement. Je vois dans son départ du village une histoire épouvantable. Il a voulu laver l'affront qu'Ilié m'aurait fait, à moi, à lui, et à notre famille. Et lui, Tibi, ne pouvait pas ne pas chercher à le rejoindre de quelle manière que ce soit, à l'écraser et à laver ainsi le mal qui avait été fait; il devait le mettre en poussière, cet homme qui à ses yeux était mauvais de la tête aux pieds, autrement dit, qui était le mal en personne, forgé ainsi par ses parents, ou par Dieu, ou par le diable. Il ne faut pas se moquer d'une colère comme celle de Tibi, même si elle est idiote; je vois en elle une passion terrible. Il ne faut pas penser qu'il se soit imaginé que j'aie été emmenée de force, ce serait trop peu; il ne s'agirait alors que d'une vengeance d'adolescent en colère. Il était véritablement désorienté par ce qui se passait dans notre commune, qui était pourtant déjà une sorte de bourgade, ou une malheureuse petite ville avec un bistrot, des mineurs, des tapissiers et des marchands de cercueils et de cierges. Il était bouleversé, mais pressentait qu'il ne pourrait pas arrêter le mal qui se faisait sous ses yeux, les maisons incendiées, les gens battus ou fusillés pendant la nuit, et de jour, tournés en ridicule tantôt par les uns, tantôt par les autres; et que toutes ces horreurs ne dépendaient plus de la volonté des uns ou des autres; c'était comme s'il avait éclaté un nuage de grêle contre lequel Dieu lui-même ne pouvait rien. Et alors, la rage s'emparait de lui et il dirigeait toute la folie qui le possédait contre le Boiteux (parce que celui-ci lui avait dit de ne plus vagabonder la nuit et de se moucher avant de lui parler) et contre Ilié qui était venu à lui en me tenant par la main. Ilié lui avait dit que puisque je n'avais plus de père, il voyait en lui Tibi, plus qu'un frère, et qu'il le considérait comme mon père à moi, lui demandant pardon comme à un père. Et il s'était mis à genoux devant Tibi après m'avoir fait m'agenouiller par terre à côté de lui. Et le front bas, il lui avait demandé de nous donner sa bénédiction comme un père, pour que nous puissions nous unir et nous marier. Mais Tibi a cru que nous nous moquions de lui et nous a donné des coups de pied au creux des genoux en nous injuriant. Puis il est parti. En chemin il a trouvé l'âne qui brayait et lui a donné à lui aussi des coups de pied dans le ventre. Et ce n'est que lorsque l'âne s'est enfui vers la maison du Boiteux, s'arrêtant devant la vitrine aux cercueils, que l'idée lui est venue de promener le Boiteux sur l'oreillard parmi la foule, et il en avait trouvé

le prétexte: à ce moment le Boiteux peignait à la chaux une croix juive sur la porte d'Itzic en disant, pour la joie des badauds et des gendarmes hongrois mis à la recherche du disparu, que les Juifs avaient laissé le pays dans le malheur en s'enfuyant comme des rats. Et il disait encore aux gendarmes: « Nous, nous ne les avons pas tués, nous ne les avons pas mis dans des camps, mais eux, tant qu'ils ont été au pouvoir, ils nous ont écorchés et se sont moqués de nous ». C'est-à-dire qu'il disait à haute voix des mensonges à te donner la nausée, car les Juifs avaient été envoyés dans des camps sous Horthy, et Itzic ne s'était moqué de personne. Et ça aussi a mis Tibi en colère et, se rappelant que le Boiteux faisait le chantre, il l'a attaché sur l'âne et a fait venir les musiciens tziganes. Les gens n'avaient rien contre Itzic; mais il y avait une chose qu'on ne lui pardonnait pas: c'était que sa fille était morte et que lui, quand elle était partie avec l'officier moustachu, il avait arraché ses vêtements et il avait passé une semaine ou davantage sur le plancher, à lire la prière des morts; puisqu'elle avait trahi son sang, elle était morte pour lui et il lui lisait les prières des morts. On sait ce qui lui est arrivé — et bien qu'il eût terriblement souffert de sa mort véritable, les gens ne lui pardonnaient pas. Ça avait été une histoire qui le regardait, lui et sa femme, et ils l'avaient payée assez cher. Mais comme ils avaient fait une idiotie vis-à-vis de leur propre fille, et de leur propre existence, on ne pouvait pas les mettre sur la même balance que ceux qui avaient fait des idioties à l'égard de leur entourage.

Ilié m'a dit devant Tibi lui-même, de dire adieu aux moutons et aux bœufs dans l'étable, aux poules et aux canards, et aux murs de la maison. Et au seau d'eau et au fil de fer où je mettais sécher les chemises de Tibi — mais Tibi n'a pas pu croire qu'Ilié ne se moquait pas de lui, mais qu'il voulait seulement lui faire comprendre que je devais partir avec lui tout de suite. Et quand nous avons vu cette histoire avec l'âne, nous avons compris que l'amitié de Tibi pour Ilié ne comptait pas plus que celle de Tibi pour le Boiteux. J'ai mis dans une assiette et dans un tamis des noix, des pommes et des noisettes de l'an dernier et je suis allée au-devant de Tibi pour lui dire que c'était là les présents de la mariée, et il m'a flanqué deux gifles. Il a écrasé les noix sous ses pieds et a jeté le tamis et les pommes sur le toit d'une maison, puis il a poursuivi son chemin à côté des musiciens. Et il m'a dit seulement d'en finir avec mes sottises et de rentrer à la maison. C'est alors que nous nous sommes enfuis dans la forêt. Pas tout de suite, parce que le Boiteux à califourchon sur l'âne, m'a dit: « Va donner à boire à la chatte qui est enfermée dans la maison ». Et il m'a lancé les clés en disant: « Dis à la chatte de ne pas sortir, je vais rentrer. » — « Et si tu ne rentres pas? » a dit quelqu'un. — « Alors, qu'elle sorte », a dit le Boiteux en riant, en montrant ses dents; et il s'est mis à chanter une cochonnerie. Nous sommes allés avec Ilié donner à boire à la chatte; nous avons ouvert la porte et crié: « Pss, pss, pss! ». Rien. Et nous l'avons cherchée dans les cercueils, pensant que peut-être un couvercle était retombé sur elle. Par la vitrine, on voyait les gens qui suivaient bouche bée les tziganes et l'âne. Pss! pss! La chatte n'est pas là. Pourtant elle doit y être, autrement le Boiteux ne nous aurait pas donné les clés! Pss! Pss! Nous l'avons trouvée à côté de l'un des cercueils de la vitrine. Et quand nous l'avons prise dans nos mains, il s'est passé quelque chose d'effrayant: j'ai entendu un murmure et j'ai jeté la chatte par terre; peut-être a-t-elle voulu me griffer, j'ai cru entendre une voix éteinte qui venait de sa gorge, alors je l'ai lâchée, et me suis enfuie hors de la chambre en hurlant!? Je ne sais plus très bien ce qui s'est passé à ce premier moment. Puis Ilié est arrivé, pâle comme un mort, et a murmuré quelque chose à mon oreille, que de nouveau je n'ai pas compris, et c'est seulement quand

il m'a prise par la main pour rentrer dans la chambre et qu'il a mis sa paume sur ma bouche en me disant de ne pas crier que j'ai compris ce qui se passait: dans les deux cercueils de la vitrine, ceux de dessous, sur lesquels étaient posés les autres, de plus en plus petits, pour les jeunes et les plus jeunes, un monceau de cercueils vernis donc, dans ces deux, il y avait Itzic et sa femme. Ilié leur a raconté l'histoire de l'âne et de l'eau pour la chatte. Alors, ils ont dit: « bien », et ils nous ont dit encore de fermer la porte de l'extérieur et de mettre la clé sous le patin du traîneau, dans la grange, et de partir au plus vite. Alors nous nous sommes sauvés dans la forêt. Et ce n'est que deux jours plus tard que nous avons commencé à comprendre leur hâte.

En chevauchant, nous avons vu alors sur le ciel, une file d'avions blancs au-dessus d'une autre file d'avions blancs, comme dans un conte, et ceux d'en haut sont venus sous ceux d'en bas, et toujours volant ainsi, ils sont arrivés quelque part au-dessus de la montagne où ils ont commencé à lâcher leurs bombes. Et j'ai vu tomber les bombes qui avaient l'air de sacs de blé; c'était donc de vraies bombes. Les avions étaient loin de nous et je n'ai pas eu peur, même quand une série d'avions a lâché par erreur ses bombes sur ceux de dessous, je ne me suis pas étonnée, et je n'ai pas pensé qu'il m'avait seulement semblé en être ainsi: tout pouvait arriver.

Le vieux Galation, au pavillon de chasse, a mis dans nos oreillers du basilic pris sur une poutre; il en a mis aussi sur le matelas pour parfumer le lit, et il a chuchoté à Ilié que nous vivrions autant que le basilic des oreillers; puis il a ri, a allumé un cierge et nous a appelés dans la forêt où il avait, à côté de la maison, tout près, des poules dans un poulailler. Il a pris un œuf dans le nid et nous sommes rentrés par la forêt obscure, éclairant le sentier plein de rosée avec le cierge de cire. Il a fait cuire un peu l'œuf dans une casserole pleine d'eau et nous l'a donné à manger ensemble, en clignant de l'œil. Puis il a de nouveau murmuré à Ilié que nous vivrions unis jusqu'à la mort, puisque nous avions mangé l'œuf, qui est le commencement des choses non commencées. Nous l'avons écouté pour ne pas le fâcher puis nous avons bu de l'eau-de-vie de prunes, bouillie deux fois et adoucie avec du sucre brûlé, d'une bouteille au goulot de laquelle il avait attaché un fil rouge et je ne l'ai pas cru quand il nous a dit que le fil rouge signifiait l'innocence, et j'ai même pensé qu'il était ivre quand il a pris la coquille de l'œuf que nous avions mangé, en disant que tout le monde se trouve dans un œuf et que nous étions un œuf.

Un homme dont le fils te dit qu'il est fou te fait peur, surtout quand il est doux et qu'il rit. J'avais peur de lui, et je n'ai pas dormi de toute la nuit, bien que tout le temps je l'aie entendu ronfler, et, endormi, parlant des grillons avec Dieu. »

. . . . . .

Itzic: « On sait que, de nuit, on ne peut pas apprécier exactement les distances, et si la lune et les étoiles ne sont pas à leur place, on va à tâtons, les mains tendues en avant pour éviter de se cogner aux murs ou aux arbres. C'est difficile de se débrouiller et de savoir où on est et qui est à côté de soi, ou bien ce qu'on va trouver dans l'obscurité; on ne sait rien, car l'espace disparaît.

Et par un épais brouillard, c'est pareil.

Il faut avoir une grande confiance en soi pour se mettre en route de nuit, surtout sur un chemin inconnu, ou pour passer la nuit dans un lieu inhabité. Le vieux Galation s'est douté de la terreur de ses deux protégés pendant la nuit passée

à la lisière de la forêt dans le foin, et c'est pourquoi il leur a parlé quelque temps des animaux de la forêt, disant qu'ils évitent les hommes, que les chevaux les sentent, et qu'ils sentent les chevaux, et savent que, etc. etc. Ils ne l'ont pas pris au sérieux, et peut-être que lui non plus ne se prenait pas au sérieux; ils ne craignaient pas les bêtes sauvages, et lui les aimait. La nuit avait passé vite et bien que lui et elle se fussent tenus tout le temps par la main, elle leur avait paru courte. Dorénavant, les nuits seraient comme des naines, a plaisanté maladroitement le vieillard, en clignant de l'œil du haut de ses échasses, et il est parti en avant dans la forêt qui lui semblait une église. Devant ce fameux glacier, je suis convaincu qu'il a voulu leur faire croire qu'ils se trouvaient devant l'autel le plus pur et le plus saint. Et, tels qu'ils étaient vêtus, lui en frac et elle en robe de mariée (du Galation propriétaire du pavillon de chasse), pour le vieillard, les deux chênes qui se trouvaient derrière eux étaient les parrains, et les glands qu'il a jetés sur eux étaient les sous et les bonbons. C'était, avant tout, la théorie de Galation: que le vieillard les avait mariés vers le soir quand le vent soufflait plus fort dans le feuillage qui s'agitait comme une sorte de chanson, et les étoiles blanches ou jaunes lui semblaient être des cierges allumés pour cette noce fantastique dans cette forêt de sapins, de chênes et de hêtres, qui était pour lui la seule église au monde. Galation disait: dans la tête du vieillard, c'est l'obscurité totale.

Qui aurait pu sauver ces deux-là? Voilà la question, a dit mon cousin Otto. Qui? Ai-je demandé moi aussi. Ou tous les trois? Qui? Les deux étaient seuls quand le Boiteux leur a parlé de la chatte de son magasin, car il ne voyait pas d'autre manière de leur dire de partir sans attendre qu'il leur arrive la même chose (Ilié surtout). Leur soif de liberté, leur fuite, ne leur ont pas été imposées par le désir de connaître un monde inconnu, celui des sens et de la montagne, au-delà de leur expérience de la vie; de découvrir un monde nouveau qui leur appartienne, fascinés par ce qui leur était interdit dans la commune, et fascinés surtout par cet acte interdit: leur fuite leur a été imposée par cette scène insensée avec l'âne et ce tohu-bohu des tziganes, et par l'impassibilité de Galation. Car lui seul avait alors l'esprit libre; il n'était mêlé à rien de tout ça, et estimé comme homme de bon conseil. Mais il ne se mêlait de rien pour rester indépendant, au-dessus et en dehors de tous, innocent et témoin. Ma femme dit que leur raison n'a plus compté pour rien et s'est montrée faible devant la curiosité brûlante de leur sang et qu'ils ont accepté l'inconnu, attirés et vaincus par sa force. Ce n'est pas tant l'inconnu, ni tout ce qui les attendait, je le répète, qui les a chassés du village, que l'âne et le Boiteux, et l'indifférence tranquille de Galation. Vois-tu, m'a dit mon cousin Otto, ce peuple que nous connaissons est un inconnu, et nous vivons au milieu de lui comme dans un désert, sans savoir seulement ce que gît au fond de l'âme d'un seul être. Et Otto a continué: mais il existe certaines lois qui, si tu les ignores, font que tu ne comprends rien à ce qui t'arrive à toi et à ton entourage. Prenons les Hongrois, ils portent des bottes et sont, comme disent les Roumains, très fiers et se promènent le dimanche, farauds; en ville, ils savent saluer poliment les dames à qui ils vendent de la crème, et ils travaillent aux champs du lundi au samedi. Ils sont bons artisans ferblantiers; ils sont irascibles et la moutarde leur monte vite au nez, irritante comme le paprika dont ils remplissent leurs soupe jusqu'à les rendre rouges comme le feu. Ils sont gens de parole et s'ils s'engagent à te construire une maison, ils le font sans te tromper sur le prix au cours des travaux et sans te demander tous les jours de leur payer à boire; et leurs femmes, bien enjuponnées sont endiablées et ne se contentent pas d'une moitié d'homme dans leur maison. Et quand on leur dit que la loi les oblige à payer un forint ils le donnent, sachant

que c'est pour leur bien, et ils meurent si on leur demande de mourir à la guerre, et si on leur demande au nom de la loi d'élever de leurs mains, jusqu'au ciel une montagne de choux, car là-haut, ils trouveront Attila, ils se soumettent respectueusement à la loi et là-haut ils trouvent vraiment Attila, ou du moins ils savent qu'il est là-bas et n'en est absent que pour quelque temps; ils respectent ce qu'on a décidé et c'est ainsi que commence la civilisation. Ils se croient, et ils sont, les plus civilisés des habitants de la puszta du centre de l'Europe; ils sont les rois libres et bons cavaliers de cette prairie herbeuse, et ne donneraient pas la Tisza et le lac Balaton pour l'Océan Pacifique et pour l'Océan Atlantique. Et ils sont heureux d'être nés dans ce ventre de baleine de l'Asie et d'être venus, avec leurs chevaux et leurs rois, des sables de ce ventre du monde, et d'avoir élevé dans leur puszta un monde d'hommes fiers et moustachus avec toute la folie de l'Europe au bout de leurs moustaches. Quand on connaît les Hongrois, on peut vivre avec eux, sinon ce sont des barbares. Avec les Roumains c'est une autre histoire. On leur dit: « Monsieur, faites-moi un bonnet de fourrure! » Le type dit: « On le fera, mon parent, tope là », et il te serre la main, te prend ton argent, et oublie le bonnet jusqu'à ce que la brebis ait mis bas pour la seconde fois. Ils font tout et ne font rien, répondent évasivement, rient, s'étonnent, te jurent que tout ira bien, et le lendemain, ils ne savent même plus comment tu t'appelles. Tiens, je vais te donner un exemple: l'ordre est donné qu'on nous arrête, nous autres, ceux de notre ville. (Mon cousin était en visite chez nous quelques jours après l'entrée des troupes roumaines et russes en Hongrie.) Et l'officier qui répondait de nous apprend la nouvelle au moment où sa femme venait de lui donner une oie à plumer. C'était un samedi. Il se lève, laissant l'oie non plumée, prend son ceinturon et son uniforme et se présente devant son chef. Et après avoir entendu ce qu'il avait à faire, il dit: « Bon, c'est fait ». Et puis: « Que le diable les emporte, juste quand j'ai tué une oie et que j'avais ce petit vin épatant! » Mais il nous rassemble en quelques jours et quand les Allemands lui demandent: « Vous les avez tous rassemblés? » il répond: « Il y en reste encore deux, mais nous allons mettre la main dessus; ils ont quitté la localité et vont rentrer; on les attend. » Et au bout d'une semaine, quand l'Allemand qui répondait du problème juif lui demande au téléphone: « Vous êtes prêt? » — « Je suis prêt! » — « Alors, embarquez-les dans des wagons et envoyez-les en Allemagne ». L'Allemand lui a dit où, et lui, il a encore demandé: « Est-ce que c'est possible de les envoyer dans des wagons à bestiaux? » — « C'est possible ». — « J'ai demandé ça parce que nous n'avons pas de wagons de voyageurs ». Une semaine plus tard, quand on l'a cherché de nouveau, on ne l'a pas trouvé: il était en mission. Après deux semaines, toujours en mission. Après trois: « Pourquoi n'avez-vous pas envoyé les wagons? » « Quels wagons? » — « Avec les Juifs ». — « On n'a pas trouvé de wagons alors, mais à présent, on en a trouvé. Ils arrivent. C'est fait. » Puis il a dit encore: « On ne les a pas envoyés, parce qu'il n'y en avait pas assez, alors on a fait un camp ici, et dès qu'on en aura suffisamment, ça y est! » « Mon cher, me dit Otto (à moi qui suis son beau-frère), on nous a envoyés à 100 kilomètres de la ville et on nous a fait construire une voie ferrée à côté de celle qui y était. » « Qu'ils aillent au diable! on n'a pas trouvé de wagons, avec quoi voulez-vous qu'on vous les envoie, avec une trottinette? » Alors, il a reçu l'ordre de nous surveiller, là-bas, sur place, où il répondait de nous. Et il nous a injuriés, menaçant de nous mettre le feu si nous nous enfuyions et si nous ne travaillions pas avec discipline. Et nous travaillions tous à la pioche et à la pelle, tandis que lui, pieds nus, nous regardait et s'ennuyait à mourir. Il a envoyé un soldat nous demander des cigarettes et nous lui en avons donné. Et il

l'a envoyé chercher des allumettes, et on lui en a donné aussi. Après ça, il a demandé après le plus barbu d'entre nous, et lui a demandé: « Petit père, qu'est-ce que c'est ça, « cachère »? On lui a expliqué. « Ah oui! » qu'il a dit. Et il n'était pas bête, mais il ne comprenait rien! Il a dit: « Dis-donc, qu'est-ce que vous leur avez fait, à ceux-là? Pourquoi est-ce qu'ils veulent vous emmener chez eux? » Il n'était pas bête à ne pas savoir dans quel monde il vivait, il le savait très bien, mais c'est justement pour ça qu'il ne comprenait pas. « Ne cherchez pas à vous enfuir d'ici, parce que ceux-là sont capables de m'empaler tout vif. » Il ne faisait aucune sorte de politique, il ne savait pas exactement ce qui serait bon pour nous. Mais il ne nous cédait pas à ceux-là, parce qu'il avait appris que d'autres, comme lui, en d'autres endroits, avaient dit tout le temps, oui, et avaient fait autrement. Il savait ce que c'était que la loi et la respectait en paroles, il ne disait jamais non. C'était vers l'automne, les Allemands étaient arrivés non loin de Moscou. Hitler était le maître du monde et ne craignait personne, seul notre homme se grattait la plante du pied, fumait, et nous faisait des discours mortels sur la manière de travailler à la voie ferrée et ensuite, voyant que nous l'écoutions, nos pelles et nos pioches immobiles à nos côtés, nous engueulait: « Pourquoi ne suez-vous pas sang et eau, hein? Pourquoi? De qui avez-vous peur, que vous ne travaillez pas? » (Question absurde, autant que sa conduite envers nous.) « Si vous travaillez honnêtement, tant que je vis (et il se frappait la poitrine avec sa main) personne ne vous touchera même avec un brin de paille, autrement, je lui fais sauter la cervelle! » Il se vantait, et laissait les soldats nous garder, et lui, abattait les noix dans le voisinage avec une gaule et ses doigts étaient tout noircis par le jus des écorces vertes. « Hé! » nous a-t-il dit un jour, « je vois que vous restez immobiles, qu'est-ce qui vous prend? », Et l'un de nous lui a expliqué que c'était les fêtes des Juifs; on était en automne, je répète, et Hitler se sentait le maître du monde. « Si c'est jour de fête, partez à la maison », qu'il nous a dit, « et que je ne vous voie plus par ici pendant trois jours, ou je vous écorche; allons, ouste, à Alba Iulia ou au diable, chacun d'où il vient ». — « Nous ne pouvons pas partir, avec quoi? Il y a presque cent kilomètres ». — « Par le train! » — « Mais le train ne s'arrête pas ici ». — « Il s'arrêtera ». — « Mais il vient à cinq heures ». — « Vous partirez à cinq heures ». — « Mais nos coutumes ne nous permettent pas d'allumer du feu, de prendre le train, etc., avant le lever de la première étoile ». Il a regardé le ciel: c'était midi, et sur le ciel pas question d'étoiles. De nouveau il a craché, ennuyé, et nous a fait un discours d'une heure cette fois, sur les moutons et les locomotives, comme il gardait les moutons quand il avait vu sa première locomotive, sur un journal avec quoi son père faisait des cigarettes. Et à cinq heures, quand le train omnibus est arrivé, il l'a fait stopper par les soldats et l'a retenu sur place, sous prétexte que la ligne était dérangée, jusqu'à ce qu'apparaisse la première étoile. Otto disait: « Peux-tu comprendre ce que moi, je n'ai pas compris! Hitler était le maître du monde, et celui-là a arrêté le train jusqu'à l'apparition d'une étoile! Qui est-ce qui aurait fait une chose pareille? Et il n'était pas stupide, mais il n'était pas non plus un homme qui ait sa place dans une loi. » Au bout de trois jours, nous sommes tous revenus, et il ne s'est pas étonné que nous soyons revenus, mais une rage l'a pris, que nous ayons eu le toupet de revenir. « Pourquoi n'êtes-vous pas allés au diable, j'aurais trouvé une... ». Tu diras que nous sommes revenus de crainte que, pris par d'autres, il ne nous arrive le pire, ou bien pour ne pas décevoir la confiance qu'il nous montrait, ou...? Le principal, c'est qu'aucun de nous n'a manqué et que, si j'avais connu cet homme par hasard, je l'aurais cru un empoté: il ne respectait rien, il injuriait tout le monde, mais par son ennui et son mécontentement de ne pouvoir rester chez lui avec sa

femme à manger de l'oie rôtie, en buvant du vin rouge, *molan* ou *zaĭbăr*, comme il l'appelait, j'ai vu qu'il ne craignait aucun Dieu; il ne craignait que lui-même: qu'il n'oublie pas d'ôter ses godillots pour se gratter la plante du pied, là où il sentait que se trouve le cerveau de l'homme; parce que l'homme on le connaît à sa démarche et à sa façon de tenir ses deux pieds sur la terre: c'est ainsi qu'on voit qui il est, et non d'après ses paroles. Il n'était pas un sage et je te comprends, tu vas me dire que je vois tout en rose, et que tout le monde ne le fait pas, et qu'Ilié et Tibor sont morts stupidement, mais permets à un homme qui a échappé à la mort de voir tout en rose ». Je lui ai dit: « Otto, je n'ai toujours pas compris ce que tu veux dire avec ces hommes qui vivent ici où nous vivons, mélangés avec nous et mélangés entre eux ». Et lui: « J'ai voulu dire que la différence qu'il y a entre eux, ce n'est pas le sang ou bien le fait qu'ils respectent ou non la loi, ni qu'ils sont fiers ou paresseux, qu'ils travaillent ou qu'ils bayent aux corneilles, et ni que les uns s'appellent Hongrois, et les autres Roumains, ou Juifs, ou Tziganes; la différence, la distinction d'entre eux c'est que les uns te paraissent barbares aujourd'hui, et les autres te le paraîtront demain, chacun au moment où il a raison et réclame ses droits. Et de là vient l'animosité et la haine, car ils n'ont jamais eu raison en même temps, ni des droits; et ils n'ont pas été tirés en même temps de leur apathie, de leur orgueil ou de leur sottise, pour découvrir leur vérité à eux et leurs droits à eux, et se sentir plus proches de cette vérité et de ce droit et se rendre compte en même temps que faire du mal à quelqu'un est une cochonnerie et une barbarie. Mais d'autre part, faire un bien quand cela devient nécessaire, comme a voulu faire Băşat quand tout était fini chez vous et qu'il n'y avait plus de danger que des gens du même sang et de la même religion s'entretuent avec ceux qui n'étaient pas comme eux (et il n'y avait vraiment plus de danger, mais peut-être aussi qu'une autre crainte leur était venue à l'esprit, que la punition tomberait sur la tête de celui qui la méritait et qu'elle ne pouvait plus être renvoyée ou suspendue pour les raisons qui existaient jusqu'alors), il n'y a là rien d'extraordinaire, c'est même une question (pas même une question) normale, facile et à la portée de n'importe qui. C'est étrange que, bien qu'ils aient vécu dans le même village, ils n'ont pas changé d'opinions et n'ont pas mélangé leurs coutumes. Mais un jour est venu, comme pour celui qui nous surveillait près de la voie ferrée, quand tout est allé au diable et que chacun a découvert ce qu'il avait découvert, lui, qu'il n'était pas tout à fait ce qu'il croyait être, et que dans sa propre personne existait encore quelqu'un inconnu, que lui-même n'aurait jamais connu, s'il n'avait pas été arraché à ses habitudes de tuer chaque samedi une oie, de la plumer et de la rôtir et de la manger, en l'arrosant d'un petit vin froid et sans eau gazeuse. D'après moi, ce jour noir a été pour finir un jour formidable, et de Genèse, pour être un peu biblique, comme il sied à tout Juif qui se respecte; elle a rapproché cet homme et m'a rapproché, moi aussi, et t'a rapproché toi aussi, donc nous tous, de notre propre personne et de notre propre vérité, et elle nous a mis face à face avec l'inconnu qui est en nous et avec qui nous devons nous battre à la vie et à la mort; et de cette lutte acharnée et lucide que nous sommes seuls à voir, il nous faut comprendre seuls et non forcés par personne, qui nous sommes et qui est cette voix et cette horloge en nous-même, qui notera tout et de tout rendra compte. Car, mon cher Itzic, l'homme n'est pas comme cette fameuse horloge d'Angleterre sous laquelle est écrit si splendidement que le temps passe sans demander de comptes à personne, et sans en rendre non plus; non, non, ce n'est pas une horloge anglaise, sous laquelle est écrit si génialement: les heures passent et ne rendent de comptes à personne.

★

D'où pouvait venir leur salut? Du Boiteux, non; ils l'avaient dépassé. Ma femme dit: « S'ils avaient pensé sérieusement au Boiteux, il les aurait sauvés même sans être présent ». « Je ne comprends pas ». — « Tu ne comprends pas, parce que toi non plus, tu ne réfléchis pas ». C'était sa manière d'être aimable avec moi. Elle dit: « Le Boiteux nous a raconté et ils l'ont aussi entendu, et toute la commune savait comment il était resté boiteux. Il était à la guerre, dans ce pays chaud et un beau jour il s'est déshabillé, ne gardant que son caleçon, et s'est assis à l'ombre d'un arbre dont il ne savait pas le nom. Et comme il regardait en l'air en pensant à la fraîcheur du mont des vautours, « le Vieillard », il a vu un essaim d'abeilles bourdonnant. Il s'est levé, et a cherché une caisse d'obus vide. Il en a trouvé une, l'a mise sous son bras et il est parti sans dire à personne, sous ces arbres inconnus et étranges, pour prendre l'essaim. Il l'a pris sur les branches où il s'était arrêté et l'a mis dans la caisse. Il l'a recouverte avec son caleçon et il est revenu tout nu. Quelqu'un a voulu voir ce qu'il cachait dans la caisse, mais lui ne l'a pas laissé regarder. Alors l'homme, curieux, en a appelé d'autres pour l'aider, et tous se moquaient de sa nudité, se demandant quelle merveille il avait dans cette caisse. Il sont mis de côté le caleçon, et les abeilles en colère se sont échappées et sont entrées dans leurs bouches, dans leurs nez et se sont posées sur leurs poitrines, leur faisant des ampoules. Et peu après, il a senti que les piqûres d'abeilles sur son pied gauche ne le brûlaient plus; et quand il a regardé pour voir si les insectes avaient disparu, il a remarqué que sa jambe se trouvait à presque deux mètres loin de lui. « Je ne vois pas le rapport », ai-je dit. Et ma femme: « Attends. Le Boiteux ne s'est pas signé alors, ni plus tard, devant Dieu, pour le remercier de lui avoir laissé la vie, parce que s'il s'était signé, il aurait pu demander aussi pourquoi il ne lui était pas resté ses deux jambes. Et, rentré chez lui, et clouant des cercueils, il n'a pas trouvé dans la religion une fausse consolation, mais il s'est mis à faire ce qui lui était venu à l'esprit quand il a vu sa jambe loin de lui: faire davantage de jambes d'hommes sur la terre, parce que c'est en ces jambes que se voient la vraie puissance et la vraie mission de l'homme. Et sa seule religion était de donner la vie et de prouver que ce n'est pas Dieu qui donne la vie ni la mort, et il ne les donne pas, parce qu'il n'a pas d'où en donner et il n'en a pas parce qu'il n'existe nulle part. De sorte qu'il pouvait tout aussi bien crever sous les piétinements de l'âne, et sous les yeux de tous ceux qui avaient des jambes faites par lui, il pouvait crever parce que sa vérité à lui était en eux, de même que sa croyance, eux étant de nombreux enfants, et lui, crevant ou ne crevant pas sur son âne, ou sous son âne, sa vérité à lui était prouvée, puisqu'il était en eux, et ils étaient eux-mêmes. C'est pourquoi il riait comme un bouc insensé, tandis qu'ils le regardaient, ahuris. Puis il leur a dit: « Vaches, regardez-vous au miroir et regardez vos yeux, et après, vous penserez peut-être que c'est une sottise que vous faites, et une ânerie que d'aller par le village, le couteau dans la ceinture, les uns contre les autres qui appartiennent à une autre nation. Et les voyant qui continuaient à rire sans comprendre, il n'a pu retenir ses larmes, et il a dit: « Il n'y a pas de Dieu, ni le vôtre, ni le leur, il n'y en a pas deux, ni dix, il n'y en a pas un seul; n'écarquillez plus les yeux devant les icônes et vers le ciel, et ne rejetez pas la faute sur ceux d'une autre religion, car la véritable religion est en vous et votre seule puissance est en vous-mêmes et en personne d'autre, d'en haut. Et fabriquez des jambes comme j'ai fait et essayez de comprendre qui est votre véritable Dieu et vous apprendrez que c'est moi qui suis votre véritable Dieu »... Là dessus, ils ont jeté sur lui un seau d'eau, croyant qu'il avait perdu la raison, puis ils l'ont regardé comme un miracle: ils voyaient enfin comment un homme peut devenir fou en plein jour, devant eux, monté sur

un âne. Ils n'ont rien compris à ses paroles pleines de sens caché, mais nos deux amoureux auraient pu comprendre, eux, par l'histoire des abeilles, qu'ils connaissaient, que tout dépendait seulement d'eux-mêmes et de personne d'autre et, comme que ce soit, d'aucun Dieu, pour pouvoir vivre, et comment. Ils ont oublié le Boiteux, et ils ont eu tort ». — « Galation aurait pu leur parler », ai-je dit, « il fallait aller le chercher et... ». Ma femme m'a arrêté: « Ecoute, il me semble que nous avons lu ensemble un conte ou un mythe de je ne sais plus quel peuple: ils disent que les orang-outans sont aussi des hommes et savent parler, mais ils ne parlent pas pour ne pas être entendus et forcés de travailler ». — « Je ne comprends pas: à quel travail on pouvait mettre Galation? Et puis quoi? Il est orang-outan? » Et ma femme a dit: « Non, il est un sage, les orang-outans sont des sages. Ils ne veulent pas être des hommes ». « Je continue à ne pas comprendre ». Et ma femme: « C'est simple ». Et moi: « Galation ne voulait pas être orang-outan? » Et elle: « Comment ça? » Et moi: « Puisqu'il ne voulait pas sortir de sa nature en parlant, et si on apprenait qu'il a parlé avec eux, qu'il ne lui arrive pas la même chose qu'à eux ». Et ma femme: « Les vérités simples ne doivent pas être coupées en quatre, laisse-les telles qu'elles sont, tu les comprendras mieux, si tu ne les comprends pas exactement ». Et moi: « Autrement dit, je suis un imbécile ». Et elle: « Chacun est comme il est, et toi, si tu es ce que tu dis, je ne peux pas te changer. Tu m'agaces avec ton insistance. Galation ne pouvait pas faire ce qui n'en valait pas la peine. Mais leur seul salut aurait été de penser à Galation: au fait qu'il ne leur a rien dit. Mais ils n'y ont pas pensé ». Et moi: « Ils auraient pu penser à Băşat et se rendre compte quelle chance ils avaient ». Et ma femme: « Quelle chance avaient-ils s'ils se le rappelaient? » Et moi: « Qu'ils n'en avaient aucune, ni en se cachant, ni en retournant au village. Băşat aurait été capable de les dénoncer à Tibi, pour se mettre bien avec lui. Băşat a toujours été un politicien de petite ville, et il a su, d'un intérêt à l'autre, de quel côté se mettre, et à qui ne pas tenir, et il a conduit sa petite fraction politique indépendante dite de Baïa-Trié et il a été pour ainsi dire tout le temps au pouvoir. Il a rongé un os grâce à ceux qui étaient au pouvoir, en s'alliant avec eux au bon moment. Băşat est un cas remarquable: il avait un credo qu'il respectait religieusement et qui ne l'a jamais trahi: il disait qu'on est obligé de faire ce que font les hommes à la tête desquels on veut être et par lesquels on veut être obéi: c'est de pratiquer leurs âneries. C'est ce qui est arrivé aussi lors de l'affaire du Boiteux et de l'âne, il était avec les tapageurs pustuleux et il a piaillé avec eux et chanté avec les musiciens, tout le temps gai comme s'il ne se passait rien de grave ». Et ma femme: « Eux, Băşat ne les intéressait pas, et même s'ils avaient pensé à lui en partant, ils ne pouvaient pas connaître les idées de ce petit journaliste gâteux qui toute sa vie a adopté les vices de ceux qu'il avait sous ses ordres, pour qu'ils lui obéissent et le suivent. Ils ne se sont souvenus de personne et ils ont oublié ce que Galation croit qu'ils n'ont pas oublié: que c'était un monde dominé par des contrastes (un peu dogmatiquement dit!) où ne comptait que celui qui gagnait de l'argent, et qui était le plus fort (comment diable veux-tu qu'ils pensent à l'argent!). Je crois qu'ils ont oublié toutes les cochonneries et toute la haine et toute cette atmosphère de braillards et de confusion (politique raciale, etc!) et ils ont tout oublié parce qu'ils ont découvert en eux le sentiment que nous appelons si ridiculement amour. Au-delà des soldats qui entraient victorieux le soir et partaient vaincus le matin, pour revenir couverts de gloire le surlendemain; au-delà de la sottise politique de Băşat (il était odieux, n'est-ce pas?), au-delà de l'eau-de-vie et du vin, des vitrines cassées et de toute autre chose qui ne leur appartenait pas, ils ont découvert en eux quelque chose d'autre qui les a fait partir sans tenir compte

de rien. Et je crois que cet instant a ressemblé à celui qu'a vécu notre fille avec l'officier à la petite moustache. Et de là, je déduis que les sentiments sont simples et se ressemblent et qu'ils ne tiennent compte de rien, en dehors d'eux-mêmes. »

J'estime ceux qui m'écoutent, même s'ils ne tiennent pas compte de mon opinion. Chacun veut que l'autre soit exactement comme lui-même, se soumette à ses règles et à ses jeux, et moi je ne voudrais pas qu'on croie que mon avis est unique et définitif au sujet de ces deux-là. Un vieux Juif et une vieille Juive vivent dans une localité de Transylvanie où ils ont vécu du plus loin qu'ils se souviennent et commentent des événements survenus pour eux et pour les autres, et ils accusent les uns et défendent les autres, se contredisent souvent entre eux et chacun avec soi-même, et il serait trop prétentieux d'apprendre par là où est la vérité vraie. Le vieux Galation était depuis sa jeunesse malade d'utopie et on le trouvait partout où il était question d'un changement, mais son rêve de créer un monde sans maîtres et sans esclaves était naïf comme tout rêve de jeune homme peu cultivé et qui ne trouvait jamais et ne savait pas chercher les moyens plus terrestres et plus vrais de suivre une pensée jusqu'au bout. Dans le pays et pendant l'été où avec le Boiteux ils ont lutté parmi ces arbres qu'ils n'avaient jamais vus, ce qui l'a étonné le plus a été de rencontrer ces hommes amateurs de vin et de femmes, et toujours bruyants, pleins de courage, qui ne respectaient personne et pas même Dieu et qui en sont arrivés à réclamer des bordels particuliers, et qui les ont eus, non parce qu'on les leur a faits, mais parce que là où eux entraient, personne d'autre n'osait plus mettre les pieds, qui ne les connaissait pas. Ces anarchistes se sont contaminés de blennorragie et c'était ridicule de les voir grimper sur des caisses de munitions pour faire leurs discours et passer de cette volupté des mots à se mordre les lèvres de chagrin et de colère, car le liquide s'écoulait d'eux, cuisant, et infecté, et le manque de médecins ne leur laissait guère d'espoir de guérison immédiate. Galation le père se les rappelait surtout un jour où après de terribles combats dans une localité, presque rien n'était resté debout que l'église et comment, sous la pluie, et affamés, ils sont entrés dans le lieu sacré aux parois couvertes de beaux portraits de saints. Et, assis par terre ou sur des caisses, ils se sont mis à manger de la viande rôtie et des conserves en buvant du vin d'un tonneau roulé jusque-là, et devant l'autel et les saints silencieux, ils mangeaient avec une voracité d'hommes affamés et épuisés par la lutte. Et comme le vin rendait leur faim encore plus ardente et les rassasiait tout en les enivrant et que, avachis et somnolents, ils s'étaient couchés sur le ciment tiède, quelques-uns se sont mis à ronfler, bouche béante, ou à parler et crier en rêvant. Mais ceux qui ne dormaient pas ne pouvaient plus tenir debout, d'avoir trop bu et alors ils se sont mis à chanter dans toutes les langues du monde toutes les chansons qu'ils connaissaient et qui n'avaient aucun rapport entre elles. Et, pour s'amuser, ou en suite d'une querelle, ou tout simplement pour montrer que rien ne compte, ni ne les intéresse, ils ont versé le vin sur les dormeurs pour que les réveille le vin qui les avait couchés; et pour en être sûrs, ils ont tiré en l'air. Sur les murs, les saints ont commencé à s'écorcher, leur nez et leurs oreilles à éclater, et leurs mains à perdre des doigts, ou encore, ils sont restés aveugles. Et dans ce tintamarre, personne ne sait très bien ce qui s'est passé et d'où tout cela est parti. Les peintures seulement les étonnaient tout en les amusant, et surtout le fait qu'eux, les saints, avaient pu, à cause de leurs balles, rester sans livres dans les mains, ou sans orteils ou les genoux brisés. Leurs vêtements sacrés tombaient au pied des parois et leurs visages volaient en éclats, devenant une poussière colorée qui tombait sur eux. Pour lui, qui ne croyait

pas en Dieu, mais avait encore un doute, ce fut le jour où il n'a plus cru du tout: si Lui avait laissé ses disciples crever sous les rires d'hommes pleins de vin! Et il a senti que le vin qu'il avait bu le rendait triste; il est sorti de l'église, et sur le seuil, il s'est dit qu'il s'était trompé de pays en venant là où il était venu, attiré par le monde qu'il désirait; car cela n'avait pas de sens que lui et d'autres crèvent ici, si ce qui pouvait les réjouir c'étaient des saints joliment coloriés, coupachés et éborgnés sur les murs où ils étaient collés. Il n'était pas allé là poussé par une conscience révolutionnaire nette; il a simplement senti qu'un rêve aurait pu se réaliser et qu'il eût été dommage de ne pas être à temps dans le pays qui allait devenir comme il désirait que soit le monde entier, comme un paradis. De sorte que son idyllisme a souffert atrocement en voyant des hommes vomir dans cette sainte demeure et c'est alors qu'il s'est posé cette fameuse question: « Qu'y a-t-il de toi ici?» Et il s'est répondu: « Rien ». Question qu'il a posée aussi, chez lui, à son fils et à d'autres, il l'a posée aussi à « ces deux », au pavillon de la forêt: « qu'y a-t-il de vous ici? » Et eux se sont tus, ne sachant pas ce qu'il voulait entendre et c'est lui qui a répondu: « Il y a vous-même! » Et eux n'ont pas encore compris. Mais bien plus tard, quand dans leur fuite, ils se sont séparés de lui, et qu'à leur retour, ils ne l'ont plus trouvé là. Et il ne leur est pas venu à l'esprit, de frayeur, je crois, qu'il pourrait être mort, purement et simplement, caché dans un fourré; et ils n'ont pas cru qu'il n'ait pas fui ailleurs, il leur paraissait impossible qu'il puisse mourir. Sur la rive de l'Amiresh, ils ont trouvé, entraîné par la rivière, un fût plein de boue, enfoui jusqu'au bord dans le gravier et plein de débris. Avec leurs mains, ils en ont sorti la boue et le bois mort, les feuilles et les herbes, et, vide, ils l'ont poussé sur la rive entre des arbustes, puis l'ont lavé à l'intérieur, avec des poignées de foin. Tout cela était comme un jeu qui leur a rappelé leurs jeunes années, quand leurs parents, avant la vendange, les mettaient dans des fûts qu'il fallait laver à l'eau chaude (et eux, qui étaient voisins, une fois chez l'un dans la cave, une fois chez l'autre, l'un tenait la lampe allumée dans le fût pendant que l'autre râclait avec une vieille lame de couteau la lie de vin noire restée sur les douves qui sentaient le vinaigre et le marc). Avec de petits balais trempés dans l'eau de soude, sans lampes ni bougies, ils lavaient ces ventres de bois ovales et ils se voyaient à peine l'un l'autre, et vêtus seulement pour n'être pas tout nus, ils se cognaient l'un à l'autre dans l'obscurité. Et de temps en temps, ils sortaient la tête par le haut du fût pour réclamer de l'eau chaude et à la fin, sortis de là, ils riaient des traces violettes de vin laissées sur le nez, le front ou les joues de l'autre. Ils s'approchaient l'un de l'autre en jouant et il se penchait vers elle pour respirer ses cheveux et faisait semblant de tomber, étourdi par l'odeur du vin. Ils ont lavé aussi extérieurement le fût délabré, entraîné par l'Amiresh hors d'une cour où on l'avait laissé pour être nettoyé. Comme le soir tombait, ils l'ont rempli de foin et sont entrés dedans pour se coucher, de peur des bêtes sauvages qui errent la nuit dans la forêt. Mais ils n'avaient pas sommeil, on entendait couler l'Amiresh quand, dans l'herbe, ils ont entendu un pas traînant qui n'était que celui d'un hérisson.

Ma femme dit: Ilonca m'a raconté: « J'étais vêtue comme en partant du pavillon de chasse, de la robe blanche, avec une ceinture blanche aussi, que j'avais nouée d'un côté et il me l'a détachée dans le fût avec des doigts nerveux, puis il a défait le nœud avec ses dents et il a respiré profondément quand il a réussi à mettre la ceinture à mon chevet. Et alors j'ai pensé aux enfants. ». Et ma femme: « Ils ont été alors homme et femme en un seul corps, comme Eve est sortie du corps d'Adam ». Et moi: « Laissons tranquilles Adam et Eve, purement et simple-

ment... » Et ma femme: « Tu as vieilli pour rien ». Et moi: « Pourquoi »? Et elle: « Parce qu'ici il est question d'autre chose. Ilonca avait pensé à leur fuite, si tu veux, elle avait eu l'intuition qu'il pourrait se passer quelque chose d'affreux, et elle était convaincue, peut-être, que tout irait bien. Et se trouvant dans le foin du tonneau, les deux seuls pour la première fois, elle a été si étonnée et ahurie, qu'elle n'était plus elle-même, et cela explique le reste... Autrement, elle aurait été attentive et n'aurait pas sauté à genoux sur le foin, et ne se serait pas coiffée devant lui, à l'aube, nue jusqu'à la ceinture. Et elle ne serait pas sortie telle qu'elle était pour mettre des branches vertes sur le fût, cueillir des fleurs et les porter à l'intérieur; donc elle n'aurait pas décoré comme une maison cette vieillerie qui tenait à peine dans ces cercles. Aux branches de sapin — pour qu'ils soient gais et verts toute la vie, — elle n'a pas pensé; purement et simplement, il lui a semblé que des branches vertes iraient mieux sur leur gîte nocturne. Et là est le principal: c'est que la nuit l'a changée, l'a fait oublier ce qui s'était passé jusqu'alors (puisqu'elle a perdu le sens et s'est occupée de jolis riens, de petites fleurs, et du lavage des douves à l'extérieur, pour qu'elles soient propres). Leurs corps se sont cherchés la nuit et se sont trouvés, et elle s'est sentie, comme on le dit des mariées, la reine de cette nuit et de ce jour-là, et c'est de là qu'est partie l'horreur qui a suivi, car elle, étant pareille à lui, n'a plus pensé à son frère, qui les a pris, comme on dit, comme dans une trappe. C'était un matin trop idyllique pour que la journée finisse bien, et, comble du ridicule, les oiseaux chantaient sur le fût quand ils se sont réveillés. Ils s'étaient isolés comme dans une île, et elle avait oublié quand et où ils vivaient, et quel tir d'artillerie infernal ils avaient entendu la veille — et le temps ne pouvait pas les suivre, comme dit Otto: ils s'étaient enfuis loin du village, et ainsi le village avait disparu du monde comme, la nuit, disparaît l'espace, ou bien quand on ferme les yeux (mais quand on ferme les yeux le temps ne disparaît pas, le cœur bat, même si on ne l'entend pas battre). Le matin, elle s'était mise une fleur à l'oreille, à gauche, pour s'amuser et se regardait dans ses yeux à lui; et lui l'avait prise par l'épaule et avait déplacé la fleur, de la gauche à l'oreille droite, parce que, désormais, elle aurait une autre vie, celle d'une femme et d'une mère, et son enfance s'en était allée, comme une fleur, d'une oreille à l'autre. Et c'est alors que Tibor, sortant des taillis, a frappé la tête d'Ilié avec sa pompe à bicyclette, et il s'est effondré sur l'herbe, étourdi comme un agneau. Elle a crié et s'est débattue inutilement, c'était trop tard. Et moi: « Si elle a oublié, il avait oublié, lui aussi? » Et elle: « Lui, il ne compte pas ». Et moi: « Comment, il ne compte pas? » Et elle: « Elle seule pouvait tout sauver; lui, n'était plus lui-même depuis longtemps. Depuis qu'il avait décidé de partir avec elle, il savait qu'il n'avait plus aucune chance de salut, et que, s'il était resté là-bas, ceux qui avaient lié le Boiteux sur l'âne l'auraient pris, et s'il s'enfuyait, ils le prendraient plus tard, et quoi qu'il en soit, devant eux, il ne trouverait aucun pardon. Et même s'il avait aperçu Tibi à temps, il ne se serait pas défendu, et ne se serait pas battu ». Et moi: « Parce qu'il aurait supposé que Tibi n'était pas seul, et qu'il n'aurait eu aucune chance? » Et elle: « Oui ou non, cela ne compte pas, peu importe, lui était absolument seul ». Et moi: « Peut-être ne croyait-il pas que Tibi veut lui faire du mal ». Et elle: « Même si ce n'était pas Tibi, il devait y avoir un de ceux qui entouraient l'âne, quelqu'un devait surgir tôt ou tard ». Et moi: « Alors, quelle aurait dû être la solution pour qu'il vive? Qu'il ne soit pas avec Ilonca, qu'il se fût enfui seul? » Et elle: « Il n'y avait aucune solution; il avait choisi d'être avec elle, il n'avait pas pu faire autrement, de sorte qu'en partant avec elle... » Et moi: « Bêtises! En choisissant de partir avec elle, il avait choisi la mort, bêtises, ma chère, il n'avait pas pensé à une chose pareille. Il aurait dû se battre s'il s'était dit qu'il n'y avait pas d'autre moyen que de partir avec elle, se battre et,... » Et elle: « Et quoi? Se battre, et après, crever quand même. Il ne

pouvait pas échapper, la montagne n'était pas sans frontières, ni la forêt si infinie, qu'elle croyait; il savait que tout a une limite et que les jours aussi en ont une; et sachant tout cela, il n'avait pas beaucoup bavardé en chemin, et il attendait sans frayeur de rencontrer Tibi, seul ou avec d'autres ». Et moi: « Tibi avait-il la tête d'un type qui veut se suicider? C'était un jeune farceur, mais dans ses boutons sur le visage, ses yeux bleus, et son parler plein de jurons, on ne pouvait pas voir une brute, car il ne l'était pas. Il n'était pas non plus un imbécile pour partir avec une pompe de bicyclette et une corde enroulée autour de son buste et une hachette à la main, pour en finir avec celui qui lui avait volé sa sœur, et en finir comme que ce soit, même s'il avait crevé lui aussi; non, il n'était pas un imbécile, assez enragé et aveugle pour être en état de mourir lui-même, rien que pour faire périr les autres! Il est parti tout au plus pour le punir et ramener sa sœur à la maison, il n'a pensé à la mort de personne, et pas non plus à la sienne ». Et elle: « Sa mort a été un accident ». Et moi: « La mort d'Ilié aussi a été un accident. » Et elle: « Pour mettre en croix un homme, il faut y penser à l'avance. Quand ils y ont mis le Christ... » Et moi: « Sottises, ma chère! Ne confondons pas l'histoire avec la vie de tous les jours. Le Christ a été le Christ, ou peut-être que ça n'a été qu'une histoire. Revenons à nos hommes ». Et elle: « Tu as raison, mais laisse-moi terminer ce que je veux dire, autrement je ne discute plus avec toi. Je comprends simplement qu'il faut que je t'obéisse, mais pas que je te donne aussi raison ». Et moi: « Alors, moi non plus, je ne suis pas obligé de te donner raison ». Et elle: « Je ne te le demande pas. Quand deux personnes discutent, elles ne peuvent pas avoir raison toutes les deux, et comme chacune croit à la sienne, c'est juste de les laisser ainsi, autrement, ou bien elles cessent de parler, ou bien elles se prennent par les cheveux ». Et moi: « Je n'ai pas pensé à nous prendre par les cheveux ». Et elle: « Tu es charmant, il ne te manquerait plus que ça. Ecoute: les gens se sont habitués à une seule face du monde ou à une seule face d'un sou, — c'est parfait! Même la croix sur laquelle a été le Christ n'a eu qu'une face, la sienne. Comprends-tu? » Et moi: « Je ne comprends pas. » Et elle: « Il avait raison, et les autres n'en avaient pas, pour respecter ce que dit la Bible. Mais moi, je me demande, en partant de ce qui est arrivé chez nous, qu'arrive-t-il lorsqu'il y en a deux qui ont raison?... » Et moi: « Ou bien qui n'ont pas raison. » Et elle: « Celui qui meurt, en général, meurt parce qu'il a raison, une raison à lui... » Et moi: « Tu compliques tout ». Et elle: « Tout est très simple, pourquoi ne penses-tu pas simplement?... » Et moi: « C'est-à-dire, comment? » Et elle: « Si tu voyais deux Christ mourant sur la même croix, comme un seul, comme un Christ, si tu veux, à deux faces?... » Et moi: « Revenons à nos moutons, sur la terre. Tibi avait-il une tête d'imbécile? Il croyait dur comme fer, jusqu'à l'absurde, en leur sang, comme on le lui avait appris; et à présent, c'était le moment de se prouver à lui-même que celui qui se moque de sa croyance, qui passe outre à certaines coutumes de cette croyance, mérite d'être puni; et il voulait aussi démontrer à d'autres qu'il pouvait... » Et elle: « Personne ne lui avait demandé ça ». Et moi: « Personne, mais ceux qui étaient près de l'âne savaient que sa sœur était partie avec Ilié et il ne pouvait pas ne pas voir dans leur regard qu'ils lui demandaient et l'obligeaient... » Et elle: « Il n'était pas un chiffon, pour leur obéir à eux, et non à lui-même. Tu veux le minimiser et en faire un simple exécutant, un animal sans cervelle qui se fâche seulement quand on lui dit de se fâcher et accepte avec plaisir le désir et la volonté des autres, donc l'esprit des autres, n'en ayant pas lui-même. Mais il en avait. Il n'a pas été le serviteur de ceux qui riaient autour de l'âne, parce que l'idée de cette manifestation a été la sienne et l'idée d'aller chercher les deux dans la forêt venait aussi de lui ». Et moi: « Alors, ça signifie qu'il était poussé par une force qu'il ne maîtrisait pas, car cette haine, qui s'était héritée, était au-dessus d'un homme... Et c'était aussi la sienne. Et il est allé aveuglément punir Ilié, tout

MIHAÏ RUSU : *L'accueil du libérateur*

MARIA CONSTANTIN: *Les rêves prennent leur envol*

comme les papillons qui vont voir la lumière et s'y laissent brûler. Non, ma chère, il ne pouvait pas tuer Ilié devant sa sœur, comme il aurait tué un poulet, sans se tourmenter et sans que ça lui fasse rien, c'était un garçon assez timide, qui tremblait quand on tuait les porcs pour Noël (rappelle-toi ce que disait le Boiteux). Et un homme sensible, même s'il a été pris de vin ou d'une ivresse née d'une sorte d'orgueil, parce que sa sœur, au vu et au su de tout le village, s'est enfuie avec Ilié, cet homme s'il veut se prouver quelque chose, à lui-même et aux autres, il ne pense pas à la mort. Quant à son histoire du pope Dumitru et de la pompe à bicyclette, je te prie de la prendre comme la fantaisie d'une fille malade à cause de ce qu'elle avait vécu, et d'un esprit dans lequel, alors, le brouillard s'est... Non, ne m'interromps pas; je veux te dire encore quelque chose de fondamental: l'histoire du pope Dumitru et de la pompe, qu'elle aurait vue avant ce qui s'est passé entre Ilié et Tibor, sache que c'est une histoire qui est née dans sa tête après ce qui est arrivé entre ces deux garçons ». Et elle: « A présent, c'est moi qui ne comprends pas ». Et moi: « Elle a inventé cette histoire après ce qui est arrivé entre Ilié et Tibor, mais elle l'a mise avant ce qui est arrivé entre eux, justement pour rendre plus digne de foi leur aventure, laquelle, je crois, est aussi une fantaisie ». Et elle: « Les cauchemars ne viennent pas des fantaisies. Notre fille est-elle morte, ou toute son histoire est-elle une fantaisie? Tu es un vieillard, pourquoi dis-tu des bêtises? » Et moi: « Il me semble qu'il était question de ne pas nous insulter et de garder nos opinions? » Et elle: « Leur nuit à elle et à lui au bord de l'Amiresh, dans le foin du vieux fût, a troublé Ilonca de telle sorte qu'elle en a oublié toute prudence et dans son esprit s'est fait un vide; leurs sens ont été tellement excités et la nuit si passionnée que c'est normal qu'il y ait eu ce vide, si elle... Oui, l'esprit perd tout contrôle, quelle merveille, dis-je, quelle merveille de l'être! Ici, le Boiteux avait eu raison de dire qu'ils devaient apprendre de lui qu'en eux-mêmes seulement, ils se trouveraient vrais, puissants et faibles, et que rien au monde ne leur importerait plus. Si tu découvres en toi cet instant, alors tu es vraiment un être humain. Voilà ce que dit le Boiteux. Ils l'ont été alors, et c'est pourquoi je crois... C'est son trouble innocent, à elle, qui a causé la mort de tous les deux... » Et moi: « Ç'a été un accident ». Et elle: « Plus j'y pense, et plus je vois clairement que notre fille n'est pas morte par accident. Je peux dire que sa mort vient de notre bêtise. Mais seulement en second lieu. En premier lieu, elle vient d'une idée à eux, d'une décision à eux; celle que s'ils ne peuvent pas vivre ensemble et libres, ils n'ont plus de raison de se cacher, ni de vivre autrement. De même que ces deux. Chacun a eu son idée à lui, et je ne considère comme des êtres merveilleux, pour ne pas dire entiers, que ceux qui savent qu'entre une idée qu'ils ont et leur vie, il n'y a pas de différence. Eux, ils peuvent changer leurs idées en actes (voilà!), c'est-à-dire que ce qu'ils pensent et ce qu'ils font n'est qu'une seule et même chose. Ils ne sont pas des déments, ni des modernes; ils ne se dédoublent pas, ils sont terriblement entiers, donc sans espoir de salut: ou bien ils changeront le monde, ou bien ils mourront. Ce ne sont pas des politiciens d'Etat ou de petite ville, comme Băşat, ils sont sublimes ou sots jusqu'à la dernière extrémité. Les deux ont eu chacun une idée précise... » Et moi: « Quels deux, Ilié et la fille? » Et elle: « Non, les deux garçons. La fille aussi a eu une idée à elle: fuir et défendre Ilié, mais comme je te l'ai déjà dit, son trouble l'a fait en un instant (je ne dis pas combien ça a duré en minutes — c'est la même chose, un terrible oubli de soi, donc un instant) tout perdre. Leurs idées. C'est d'elles que nous parlions, oui. Oui, je crois que Tibi est venu, malgré tout, convaincu qu'il devait en finir avec son voisin. Clara Sebök raconte que, après l'avoir rencontré dans la forêt, elle et Saveta... (lui, presque évanoui dans les feuilles et nu, comme il était resté après leurs caresses, ayant senti son sang battre dans ses tempes et dans ses doigts, et tout tremblant, tout rouge après un plaisir aussi doulou-

reux et humiliant) il était donc resté épuisé et indifférent et il n'avait même plus honte devant elles qui riaient près de lui et lui chatouillaient la plante des pieds pour le réveiller et s'amuser de nouveau ensemble. Et après avoir repris plusieurs fois ses esprits, il est resté là, étourdi, comme battu par tout ce par quoi il avait joyeusement passé, à présent exténué et pressuré, il n'était plus en état que de vomir. Et elles se sont éloignées en pouffant, car il leur avait giclé les pieds d'un jus aigre et verdâtre sorti de sa gorge. Et peut-être aurait-il oublié alors ce qu'il cherchait là et comment il les avait rencontrées et il serait rentré avec elles si le vent ne s'était pas mis à souffler plus fort dans les feuilles; et il a regardé les feuilles d'automne, trouées comme par la rouille et déchirées sur les bords; il les a écouté sifiler. Et tout d'un coup, il a tourné de l'œil comme s'il s'évanouissait (et elles lui ont frappé le visage avec leurs mains) et quand il est revenu à lui, il leur a dit que ce n'était par leurs soufflets qui l'avaient réveillé, mais qu'il avait écouté la voix de Dieu. Il a rêvé, a dit Clara Sebök, il s'est endormi en s'évanouissant et il a vu Dieu avec sa longue barbe et comme le vent agitait les feuilles, il lui a semblé parler avec Dieu, qui lui a dit de se lever pour aller chercher sa sœur et... Et il a commencé à s'habiller en hâte, raconte Clara Sebök, et à rassembler ses affaires; mais, c'est aussi elle qui le dit, il lui a semblé qu'il voulait s'éloigner d'elles pour qu'elles ne le chatouillent plus sous les pieds, sur les hanches et au bas du ventre: il avait peur qu'il ne reste plus rien en lui s'il demeurait là avec elles; et il s'est donc enfui avec cette terreur dans les os, et non avec la voix de Dieu à ses oreilles, lui soufflant la décision à prendre, et qu'il avait déjà prise. Comme tu vois, même s'il ne peut être question d'une révélation mystique et d'une conversation avec Dieu, chose assez difficile à admettre, bien sûr, lui, quand même, n'est pas resté avec ces deux femmes. Et, épuisé et presque endormi, il a trouvé ou retrouvé en lui cette pensée qui l'avait fait partir. Cette décision, donc, cette idée, il l'avait clairement en lui déjà au village ». Et moi: « Et Ilié? » Et elle: « Comment, Ilié? » Et moi: « Tu as dit que tous les deux avaient leurs idées... » Et elle: « Pas si vite, il n'y a pas le feu! Et à présent, on n'y peut plus rien changer, même si on apprend la vérité vraie. Ilié était exactement comme notre fille: il ne pouvait pas fuir plus loin parce qu'il ne voulait plus vivre autrement que près d'elle, même en sachant ce qui l'attendait peut-être, et il le savait. C'était ainsi! Ou sinon, il n'avait aucune raison de vivre! Et comme il s'imaginait bien que Tibi ne lui pardonnerait pas, et ne discuterait pas avec lui, il n'avait aucune raison de se démener: où aller? Même en allant ailleurs, il pouvait y retrouver Tibi, il pouvait le rencontrer partout, de sorte qu'il n'avait aucun espoir de ne pas le rencontrer ». Et moi: « C'était comme une fatalité? » Et elle: « Demande-toi, notre fille s'est-elle dit: c'est une fatalité? Laissons les mots tranquilles: leur état est plus important que les mots qu'ils ont dits ou qu'ils auraient pu dire. Ilié était heureux que soit arrivé ce qu'il désirait; et il était entré avec elle dans l'Amiresh pour se baigner, et elle, dans son trouble, n'a pas vu que son désespoir était complet. Si elle l'avait compris, peut-être se serait-elle reprise à temps. Mais qui peut s'imaginer qu'au milieu de la forêt, on n'est jamais seul avec qui on veut? » Et moi: « Et pourtant, il a bien essayé d'échapper en fuyant avec la fille! » Et elle: « Il a essayé ce qu'on essaie quand il ne vous reste aucun moyen, c'est-à-dire l'impossible; il a essayé d'ouvrir quelques portes dont il savait qu'elles ne s'ouvriraient pas; mais il a essayé, comme preuve qu'il voulait vivre! » Et moi: « Alors je n'y comprends plus rien: s'il ne voulait pas crever, pourquoi ne s'est-il pas battu avec Tibi quand il s'est vu attaché au saule? » Et elle: « C'était déjà trop tard. » Et moi: « Pourquoi n'a-t-il pas appelé Ilonca à l'aide? » Et elle: «Elle était ligotée ». Et moi: « Pourquoi n-a-t-il pas filé avec elle au diable vert, pourquoi sont-ils restés sur place? » Et elle: « Parce que lui aussi, alors, dans le foin, avait oublié qu'il avait péché, en quelque sorte, et le matin, il s'est mis à

courir autour de ce fût délabré et à aspirer de l'air dans sa poitrine, et à l'expirer et de nouveau l'aspirer, purement et simplement pour trouver l'air merveilleux; et il l'a prise par la main pour courir avec elle et pour respirer ensemble, profondément, et qu'elle sente, elle aussi, combien est merveilleux cet air du matin, au bord de l'Amiresh. Il faut donc prendre le fait qu'il ne s'est pas éloigné de là, comme un refus de se séparer de ce matin lumineux qui brillait comme de l'argent dans les vagues de l'Amiresh. Et il faut croire ce que je te dis que, venant cet instant d'oubli après le chaos et la folie des derniers jours, il a perdu définitivement le sentiment d'avoir péché en s'enfuyant avec elle. Après ces deux prêtres qui tiraient avec des fusils-automates, et dont on a découvert plus tard que c'étaient probablement deux Allemands, qui avaient cru qu'en vêtements de prêtre, ils pouvaient mieux se cacher et rejoindre les leurs (tandis qu'ils avaient tourné sur place dans les forêts et la montagne) et après l'histore du Boiteux et l'étrange affaire de la disparition du vieux Galation, quand il avait perdu tout espoir d'échapper à cette confusion — le matin au bord de l'Amiresh lui avait fait perdre la tête (tout comme la nuit pour elle, si tu veux) et dans le clapotement absolument idyllique de l'eau, il découvrait une grande paix et une grande joie. Et, la tenant par la main et après avoir aspiré profondément l'air de la montagne, ils sont entrés pieds nus dans l'eau; puis ils sont allés vers l'endroit de la berge où la rivière était plus profonde, pour prendre des poissons, sûrs qu'il y en avait là (comme ils en avaient vus autrefois par milliers, brillants comme des lumières). Et les poissons passaient en effet tout près de leurs oreilles et le long de leurs corps, et eux deux s'agitaient dans l'eau froide et se frottaient l'un l'autre le dos et la poitrine avec la paume des mains; et, les yeux ouverts, ils s'étonnaient de la course ininterrompue et insensée des poissons. Et après être sortis de l'eau pour se réchauffer en sautillant sur place, ils comptaient les gouttelettes restées sur leurs épaules, ou regardaient le soleil, les yeux fermés, pour le voir rouge et sentir comme les pénètre sa chaleur. Et tout cela, l'herbe encore humide de rosée, les cigognes apparues on ne sait d'où, qui volaient en rond au-dessus de la montagne, prêtes à partir vers des étés plus chauds, toutes ces choses leur donnaient une assurance (et à lui surtout, une confiance sans pareille en ses mains à lui, qui sentait dans ses paumes à elle, battre le sang qui passait en lui). Tous ces moments l'ont fait se mettre à siffloter sans souci, sûr de sa main à elle et de la chaleur du soleil qui le réchauffait et absolument convaincu que la vérité de sa vie était là, sur la rive de l'Amiresh et nulle part ailleurs. Et il ne lui est pas venu à l'esprit une seconde qu'il pourrait partir de là, où il avait commencé, comme un enfant, à lancer des pierres sur l'eau et où il avait la sensation certaine qu'il pourrait faire quoi que ce soit, sauter sur place ou siffler, c'était là ce quoi que ce soit, nager comme un poisson, n'importe où et pourtant là, et la tenir serrée contre lui, debout aussi, et la sentir là toujours, et regarder le ciel et les cigognes et que leur vol en rond l'étourdisse ainsi que la chaleur du soleil et que tout soit ainsi, comme une folie inconnue et terrible. Et que c'est vrai le prouve le fait qu'à l'instant où il s'est senti attaché au jeune saule par la ceinture et les pieds, et les mains aux branchages de droite et de gauche, il a commencé à siffler tout aussi enchanté qu'il l'était quand Tibi l'avait frappé sur la tête avec la pompe. La chanson qu'il sifflait et qu'ensuite il a fredonnée comme le Boiteux à la manière des marins, a fait croire qu'il était fou à Tibi effrayé et qui s'est éloigné. C'est alors qu'a commencé le feu — les troupes de la droite tiraient pour occuper la vallée de l'Amiresh, non loin d'eux, où se trouve le pont; et les troupes de gauche voulaient, en tirant, la même chose. Et pour les deux, ce n'était pas clair, qui étaient ceux de gauche et ceux de droite. Jusqu'alors, les ennemis s'étaient battus venant les uns du Midi et les autres du Nord (et maintenant, il s'était produit une sorte de rotation autour de ce champ de bataille habituel et c'était difficile, sinon impossible, de savoir si ceux où on irait chercher

de l'aide, seraient des amis ou des ennemis). Clara Sebök dit que toute la faute vient d'Ilonca: elle aurait dû rester à la maison, là où il y a des témoins et où n'importe quelle folie peut être redressée; les voisins arrivent, il y a encore de la pudeur, et il existe aussi la crainte de pâtir si quelqu'un te voit ou t'entend dépasser les bornes; mais à la montagne il n'y a personne et Ilonca les a conduits à la mort tous les deux par sa volonté d'être seule avec lui; et cette volonté, on a bien vu qu'elle était mauvaise, puisqu'elle n'a plus tenu compte que du sang coupable qui brûlait en elle, et du mal qu'elle ne voyait pas en elle, mais à qui elle obéissait et se soumettait comme une esclave; et ainsi, rien n'a pu être sauvé, il n'y avait plus aucun moyen. Si elle n'était pas partie, Tibi n'aurait pas fait toutes ces folies, il aurait vu sa sœur à la maison. Et entre temps, les troupes auraient conquis le village définitivement en éloignant de nous le front et la mort. Mais ainsi, il est allé, attiré par sa folie et son péché qu'il jugeait horrible (et d'autant plus horrible qu'il ne pouvait plus s'y opposer, puisqu'il était déjà commis). Et ce bêta d'Ilié, dit encore Clara Sebök, quand il s'est rendu compte, au lieu de lui dire: « Hé, imbécile », ou bien: « Dis donc, toi, qui fais le malin! détache-moi, parce que ceux-là avec leurs canons, nous voyant remuer ici avec ce saule sur les épaules, vont nous prendre comme cible et nous quitterons ce monde » — il ne lui a même pas parlé. Il l'a regardé, dit Clara, comme un bœuf. Clara dit: Ilonca raconte: « Il a regardé Tibi avec étonnement, comme s'il lui avait pardonné ce qu'il faisait ». Clara dit: « Moi je crois qu'à ce moment-là il avait perdu la tête, non par peur du bois vert aux rameaux feuillus auquel il était attaché, mais de ces saletés qui explosaient autour d'eux en les éclaboussant de terre ». Clara dit: « Lui pardonner quoi, est-ce qu'il était le Christ, qui pardonne au monde? Ou bien se croyait-il pardonné pour ce qu'il avait fait? Qu'avait-il fait? Il avait couché avec une jeune fille, la belle affaire! Pourquoi le Christ devait-il lui pardonner ça, il n'avait rien d'autre à pardonner? Car enfin, le Christ avait été là dès le début du scandale, et quand le Hongrois avait été pendu sur la croix de notre église et quand... c'est-à-dire, tout le temps... Il avait régné, là où il est, sous la domination des uns et des autres, depuis qu'existait notre village. Non, dit Clara Sebök, liés au bois vert, ils n'étaient pas tantôt l'un notre Seigneur (quand il était porté sur le dos par l'autre) et tantôt l'autre votre Seigneur (quand il était porté sur le dos par l'autre). Ils étaient toujours tous les deux des garnements stupides, aux yeux bleus, et ce sont des histoires à elle, que, voyez-vous, les deux, en se portant sur le dos, semblaient... Non, tout de même, voir dans n'importe quelle idiotie une grande souffrance, et leur pardonner parce qu'ils ont souffert! Soit qu'on leur pardonne, soit qu'on ne leur pardonne pas, on n'y peut plus rien changer. C'est leur faute à eux, d'avoir pris cette histoire comme un jeu, peut-être comme une punition, comme une chose passagère, et ils n'ont pas pensé du tout que la mort n'est pas une chose qui passe ». Et moi: « Tu es aussi de l'avis de Clara Sebök? » Et ma femme: « Pourquoi me demandes-tu ça? » Et moi: « Parce qu'à présent, tu parles comme elle ». Et elle: « Tout homme qui connaît cette histoire et qui en discute, a au moins raison en quelque chose ». Ilonca dit: « Il ne s'est plus débattu parce qu'il voyait que dans le feu de balles et d'obus qui avait lieu par hasard autour d'eux, et qu'ils n'avaient pas déclenché, il n'y avait réellement plus aucune chance d'échapper, liés comme ils étaient tous deux au saule, et eux-mêmes l'un à l'autre. Il me cherchait des yeux et me criait de m'enfuir, et moi, je ne l'entendais pas bien et ne pouvais pas non plus l'écouter. Et alors il s'est mis à pleurer et à sangloter, furieux d'être si impuissant et qu'il n'y ait plus moyen de venir jusqu'à moi: Tibi était lourd à porter sur le dos, et quand il le portait, il se retenait à la terre, sur ses coudes, tout lié qu'il était ». Et lui: « Le pont a été détruit, la route aussi ». Et moi: « Je sais. Et ça le faisait pleurer et gémir, parce qu'il savait à présent qu'il y aurait eu

une chance d'échapper, s'ils avaient été libres et non liés au saule l'un à l'autre par les mains et par les pieds. Et ils étaient liés et son amour pour elle ne suffirait plus, ni ce qu'il ressentait pour elle ne pouvait plus les faire échapper à cette terre qui s'agitait en éclatant autour d'eux. Il avait trouvé un moyen, tardif, c'est vrai, mais il était décidé et lui criait ce qu'il fallait faire: partir vers les mines abandonnées où étaient cachés les chevaux. Non, il ne voulait plus rester là, et ainsi, ils se seraient sauvés tous les trois... Il avait décidé ça en pleurant, mais il l'avait décidé... Mais ce moyen n'était plus plausible à présent. Et elle les regardait se débattre, sans savoir que faire. Et ils s'empêtraient l'un l'autre couverts de terre et de l'eau qui jaillissait pour un instant sur eux de l'Amiresh bouillonnante, et on ne les distinguait plus l'un de l'autre dans le bruit et la fumée qui grossissait, comme de la poix. Au-dessus de la route, dans la montagne, seule l'église blanche restait, inquiète, et le soleil battait sur ses vieilles poutres de bois. Et quelque temps après, vers la fin du printemps, quand l'herbe avait été déjà fauchée par ici, et que le sang de tant de batailles s'était apaisé là, dans la terre et, que l'herbe, verte encore, en avait effacé toutes les traces (les arbres brûlés étant recouverts par les feuilles de ceux d'alentour), l'herbe, de nouveau, n'était plus noire, et Ilonca y marchait, en route vers le pavillon de chasse. Et, marchant ainsi, raconte Clara Sebök, elle a entendu tout à coup quelque chose qui parlait en elle, l'appelant par son nom et criant: Ilonca! en demandant où elle allait et par où elle passerait? Et elle, Ilonca, dit Clara Sebök, a eu peur, d'abord, puis elle a senti l'enfant chanter en elle, et a tressailli; il lui semblait que tout chantait en elle, sa poitrine, sa bouche, ses mains, tout était comme un chant, une contrebasse, et la voix de l'enfant chantait en elle comme chantent les musiciens, aux jours de noce et de fêtes ».

Il n'y a rien de nouveau: des enfants ont souvent couru dans les forêts sur des échasses. Et même, chassés par le feu de la guerre, ils ont cherché une place au bord de l'Amiresh et, arrivés à une source d'où l'on voyait l'église blanche sur le mont de Tzébéa, ils ont plongé dans l'eau leurs échasses pour les éteindre et se sont lavé le visage, et avec des feuilles et des branchages, ils ont éteint le feu sur leurs vêtements, et les feuilles, vertes comme elles étaient, se sont enflammées et sont devenues noires et cendre. Les échasses brûlaient de bas en haut comme des cierges et jusqu'à ce qu'elles s'éteignent, ils ont sauté par-dessus le feu, sans vêtements, pour qu'ils ne prennent pas feu eux aussi, noircis de fumée comme ils étaient, dans le cliquetis de la lutte qui avait lieu au-dessus d'eux et partout autour d'eux. Ilonca n'a pas distribué de fleurs, en guise d'aumône, quand elle est rentrée à la maison, comme dit Saveta. Mais nous nous sommes promis de ne rien oublier de ce qui s'est dit alors ou plus tard, et nous noterons donc le pain tressé comme un symbole de l'union éternelle que Băşat prétend lui avoir donné pour accueillir son mari, sans savoir qu'il n'était plus, et qu'elle n'avait personne, alors, avec qui manger ce pain tressé, serré l'un sur l'autre. Le gramophone de Băşat n'a pas joué non plus sur le seuil du bistrot et le Boiteux n'a pas non plus tué une vache, un pourceau et des poules pour que Saveta fasse bouillir une soupe aux pâtes, un pot-au-feu, prépare des gâteaux et du rôti pour que les gens fassent bonne chère et festoient. Peut-être que tout cela est arrivé. Mais les gens ont mangé et bu parce que le front s'était éloigné et avec le temps, ils ont oublié qu'il n'avait nullement été question d'une noce (chose d'ailleurs absurde, alors). Et certains se sont terriblement soûlés, c'est clair, et Saveta croit que les deux sont venus de la montagne et sont allés se coucher chez eux après la fête et qu'elle-même, qui la veille jouait la belle-mère et les accueillait avec du pain et du sel, du sucre et du miel d'abeilles, pour que la vie leur soit douce et qu'ils vivent dans l'abondance; — que le lendemain, donc, elle aurait ôté le drap de leur lit et dit en riant: il est rouge, la fille s'est coupé le doigt,

le bout du doigt avec un rasoir (et elle a dit ça pour que tout le monde sache qu'elle était vierge). « Qu'ils vivent et prospèrent ». L'homme est un être imprévisible. Saveta a inventé une noce qui n'a pas eu lieu, mais il ne faut pas nous en étonner, Băşat a bien inventé un baptême, et qu'il portait dans ses bras l'enfant pris dans son berceau et il lui a mis une fleur dans la bouche et une fleur dans le derrière en disant qu'il fleurirait comme fleurit la terre, et il a crié: « Vive Ta Majesté ! » — comme pour les empereurs, car tous les nouveau-nés sont des empereurs. Et c'est encore lui qui a dit qu'au baptême, les deux popes, le Roumain et le Hongrois se sont battus avec leurs croix, ce qui est complètement faux. Du moins, je l'espère, si ma mémoire ne me trompe pas. Chacun d'eux aurait voulu le baptiser dans sa loi et sa religion, dit Băşat; mais Băşat, qui est maintenant gâteux, emmêle les années et les baptêmes.

Sur la rive de l'Amiresh non plus, le fût n'a pas été attaché par des cordes à deux arbres, ou davantage, comme un berceau et à l'intérieur n'ont pas fait leurs nids les oiseaux de la forêt qui y chantaient follement le matin. Et Ilié ne pouvait pas sentir l'odeur du vin en voyant Ilonca. Je crois que tout est imprévisible, et non seulement l'homme. Et c'est bien de s'attendre à n'importe quelle fantaisie de la part de n'importe qui; mais il me semble étrange que maintenant que tout est terminé, chacun découvre dans le passé et dans la conduite de certains d'entre eux des manières d'être inconnues ou des faits ignorés, et ainsi l'homme devient imprévisible, non seulement pour ce qu'il fera, de son vivant à l'avenir, mais aussi pour ce qu'il a fait dans le passé: le passé aussi devient imprévisible, les morts mêmes le deviennent, ce qui est au moins exagéré. Je comprends qu'on fasse attention et même qu'on craigne le caractère imprévisible de quelqu'un, mais quand il est mort, à quoi bon ces histoires? Ma femme dit: « Toute ta vie, tu n'as eu peur que des vivants ». Et moi: « Et qu'y a-t-il de mal à cela ? » Et elle: « Il faut avoir peur aussi des morts, ils peuvent t'apporter des surprises terribles, et que tu découvres que tel d'entre eux, que tu respectais, était un misérable... » Et moi: « En quoi m'intéresse un misérable mort? » Et elle: « Un misérable mort est très dangereux; il contient dans sa vie d'autres semblables à lui que tu ne connaîtras jamais... Crains les morts, et crains-toi aussi toi-même ! » Et moi: « Moi, pourquoi ? » Et elle: « Toi aussi, tu peux être imprévisible ! » Et je n'ai plus rien dit. Peut-être se référait-elle à son passage à l'orthodoxie, bien que cette conduite fût très étrange et aussi les services religieux du dimanche matin auxquels elle assistait à l'église pour les écouter et allumer deux cierges. En général, l'homme renonce à ses pensées quand il y est forcé par quelqu'un, mais elle avait changé de culte après la guerre, quand il n'y avait plus de danger qu'elle pâtisse quoi que ce soit pour sa foi ou qu'elle soit emmenée Dieu sait où si elle n'était ni orthodoxe, ni catholique. Je lui ai dit: « Tu as renoncé à ta croyance quand personne ne t'y obligeait, ce qui paraît absurde ». Et elle: « Quand quelque chose n'est plus bon et tu crois qu'il ne l'a jamais été, ce n'est pas nécessaire que quelqu'un t'oblige à suivre tes pensées d'autrefois qui, elles-mêmes, ne t'écoutent plus... » Et moi: « C'est-à-dire ? » Et elle: « Il vaut mieux nous taire ». Et nous nous sommes tus. Tout était pourtant trop clair. J'en reviens à la question que tu m'as posée: Que sais-je de Galation? Rien d'autre que ce que j'ai raconté à son sujet jusqu'ici. Il a disparu depuis lors de la commune et nous nous sommes vus très rarement. Galation disait: « Ilié est mort vêtu de l'habit noir, de la chemise blanche et des pantalons noirs de marié de mon cousin ». C'est vrai. Ilonca dit: « En sortant de l'eau, nous avons eu froid, et nous nous sommes habillés avec ce que nous avions et avec quoi nous étions partis du pavillon de chasse ». C'est vrai qu'ils n'avaient rien d'autre pour se vêtir. Mais ces choses-là sont-elles essentielles? Car Ilonca a parfois soutenu que le jour où elle est arrivée au pavillon de chasse, après que le vieux Galation les eut habillés en mariés, il les a emmenés à la chasse aux sangliers, et d'autres

fois, elle a dit qu'ils ont passé la nuit là-bas et que c'est seulement le lendemain... Je crois qu'un détail ou un autre n'ont pas de valeur. Ce n'est pas comment Tibi les a trouvés habillés qui compte, mais ce qui est arrivé après. Ma femme dit: « Tout a de l'importance, la non-vérité aussi ». Ça, je ne l'ai plus compris. Pourquoi, parce que chacun cherche à se blanchir? Mais ces deux ne sont plus, bonnes gens! Et elle: « Récapitulons: Tibi l'a frappé sur la nuque avec la pompe de bicyclette, puis l'a attaché à un jeune saule planté là, qu'il a coupé ensuite à sa racine, et le saule est tombé avec Ilié sur les cailloux de l'Amiresh. Il était étourdi, il l'a bien lié autour de la ceinture et par les mains. Ilié est revenu à lui et l'a vu garrotter sa sœur pour qu'elle ne lui griffe plus le visage et ne le morde plus. Et à ce moment, par surprise (si on peut encore parler de surprise), commence le combat d'artillerie et on entend les avions et les tanks, n'est-ce pas? (Je me tais). Et Tibi ne savait que faire. Le laisser là, il ne le pouvait pas, alors? Le tuer, pas question — il n'était pourtant pas une brute pour lui casser la tête devant sa sœur. Et mort, il aurait été trouvé par les troupes — et on l'aurait recherché lui-même, non? (Je me tais.) Il aurait voulu lui donner une leçon. (Quelle leçon? ai-je voulu dire.) Le laisser vivant et garrotté, les troupes l'aurait trouvé, on l'aurait recherché, lui aussi et... (Et alors? ai-je voulu dire.) Le détacher, comment? Et si Ilié lui cassait la tête, non? (Je me tais.) Le mieux était de tout renvoyer. (La mort aussi? ai-je voulu dire.) Mais il ne pouvait pas le laisser là. Il pense à prendre Ilié sur son dos, avec le saule et tout et de fuir avec lui à l'abri dans les mines d'or abandonnées. Ce n'était pas très loin. Sa sœur pouvait se délier en se débattant. (Elle n'a pas pu, que j'ai voulu dire.) Il jette sa hache dans un fourré, coupe le frac avec un canif et les pantalons d'Ilié sur les reins pour relâcher le lien à trois nœuds sur la poitrine de l'homme évanoui derechef — et comme il était moins fort, et qu'il avait encore un bout de corde, il se glisse contre le tronc du saule, dos à dos avec Ilié et s'attache par-dessus le vieux lien avec le reste de la corde. Et il part avec Ilié et le saule sur ses épaules. Mais le poids balançait sur son dos, il glissait et la terre bouleversée l'enveloppait, mêlée de fumée et ses oreilles éclataient sous le bruit de la cannonade. Alors il coupe avec le couteau les manches du frac, et relâche la corde des poignets d'Ilié, puis il enfile ses mains jusqu'aux articulations dans la corde, et ainsi, tenant Ilié sur son dos, le tenant par ses mains attachées aux branches, comme un crucifié, il repart plus loin avec lui vers les mines d'or abandonnées. A présent, ils étaient exactement dos à dos, et les mains sur les mains. Seuls, les pieds de Tibi étaient libres, mais non ceux d'Ilié. Il marchait plus facilement, haletant seulement. Mais il trébuche et tombe sur son nez. Ilié revient à lui et quand il se rend compte en tâtant avec ses doigts ceux de Tibi qu'ils sont liés les deux ensemble, il s'arc-boute et cogne de tout son poids celui sur qui il était tombé. Celui-ci éternue et hurle, le nez dans la poussière; et Ilié se tourne et s'efforce, sur ses coudes et ses genoux, de le ramener sur son dos à l'endroit d'où ils étaient partis. Et ils commencent à s'injurier. Et Ilonca dit: « Ils se sont injuriés. D'abord en blasphémant. Puis Ilié lui a dit: « Toi, je... sur les poules que tu as peintes en blanc, en vert et... » Et Tibi: « Sale valaque, je... sur les sandales avec quoi tu vas à l'église! » Comme on voit, ils avaient tous les deux perdu la tête, et même s'ils l'avaient voulu, ils ne pouvaient plus revenir en arrière. Le seul qui aurait pu sauver l'un d'eux aurait été l'autre; mais tous les deux juraient et arquaient leur poitrine pour étouffer l'autre; ils se serraient l'un l'autre les doigts et aucun d'eux n'aurait relâché l'étau pour rien au monde. Celui qui réussissait à mettre les pieds par terre (pour Ilié, les genoux) cherchait à jeter bas l'autre pour l'étourdir et pouvoir le transporter comme un sac. Ils se cognaient aux arbres, et elle, du bord de l'Amiresh, hurlait en vain. Ils sont tombés ensemble au bord de l'eau et se sont rafraîchis un instant et ont bu de l'eau, telle qu'elle était. Et alors, peut-être au même instant, en se tenant les mains l'un

l'autre, ils se sont rendu compte que leurs mains sont aussi chaudes, et leurs doigts aussi longs les uns que les autres. (Ils étaient d'ailleurs du même âge, ai-je voulu dire.) Le tronc du saule les liait dos à dos, comme s'ils avaient eu quatre mains et quatre pieds et c'est tout. Ils se sont relevés et sont partis comme un cerf-volant bizarre allant on ne sait où et quand un pan de la berge s'est effondré sur eux, ils ont perdu connaissance et sont revenus à eux presque en même temps et la sueur qui ruisselait sur leurs fronts, coulait, salée, dans leur bouche. Et quand, pour la seconde fois un autre pan de terre s'est abattu sur eux, on ne sait plus ce qui s'est passé; elle ne les a plus jamais vus, la fumée les a couverts comme s'ils n'avaient jamais été. Saveta a dit: « L'eau et la montagne les ont recouverts et leur sang s'est mêlé et ils n'ont plus pu se détacher l'un de l'autre. Et au printemps quand les arbres brûlés ou redressés avec ce qu'on pourrait appeler des racines ont noirci, d'un seul creux de terre sont sortis des bourgeons, et des feuilles ont paru sur un tronc de saule dont les branches étaient enterrées. Il a fait des châtons et son écorce avait des veinules rouges comme s'il avait bu du sang — et on pouvait se voir dans son écorce brillante comme dans un miroir. » Je dis: « Tibi est parti pour redresser un tort ou l'écraser, et il ne pouvait plus se réconcilier avec personne, et si après tout, il a fini lui aussi sous la terre, c'est que sa folie ne venait pas seulement de ce qui leur était arrivé, à lui, à sa sœur et à Ilié, il était aussi furieux contre ceux et celui qui avaient tout laissé se passer de cette manière, il était contre tout ce qui s'était fait et créé ». Et ma femme: « On ne pouvait pas suivre Băşat qui hurlait: « Dans ce monde, tout est misérable et le désastre est sur notre tête, et la situation actuelle est désespérée — mais pas du tout sérieuse, qu'il ajoutait plus bas et parfaitement convaincu. Tibi a suivi ce qu'il hurlait au début, et n'a pas écouté ce qu'il répétait plus calmement et qui était son véritable credo: que rien ne mérite rien ». Et moi: « Je me suis référé au fait qu'il s'est dressé, même en portant Ilié lié sur son dos, contre celui qui avait tout ordonné de cette manière ». Et elle: « Il ne pouvait pas penser alors au créateur du monde. Je crois qu'il s'était mouillé de peur ». Et moi: « Cette pensée était plus ancienne, et si elle ne lui était pas venue, la peur l'aurait détaché de la corde, et n'aurait pas conduit sa résistance contre son voisin jusqu'au-delà de la mort de celui-ci et de la sienne, car en allant chercher Ilié, il allait aussi chercher sa propre mort, non? (Elle s'est tue.) Il ne pouvait plus s'arrêter, n'est-ce pas? » Et elle: « La haine et l'amour sont des sentiments très puis, sants, pardonne-moi de dire une banalité, mais je la dis justement parce qu'alors, là-bas-il était question d'autre chose: il n'était plus resté de temps pour rien, tout d'un coup une fumée s'est élevée du sol et le soleil et la terre se sont noircis, et il n'y a plus eu de verdure, les arbres ont vacillé et ont commencé à brûler ». Ilonca dit: « Et moi je ne les ai plus entendus, et je ne les ai plus vus, la fumée m'étouffait et on ne voyait plus que là-haut, sur le mont Tzébéa, l'église blanche qui se balançait et il y avait partout un grondement sourd qui te donnait envie de fuir sous terre: et alors sont apparus, hennissant dans leur course, des dizaines de chevaux, les crinières et les queues en feu, hennissant de leurs naseaux ensanglantés et qui vous regardaient avec des yeux écarquillés, ou sortant de leurs fronts fendus, hennissant et sautant sur deux pieds, le ventre ouvert, d'où les entrailles pendaient, à travers l'odeur de soufre, hennissant à cause du feu au travers duquel ils passaient et qui les faisait rouges... » Je dis: « C'était les chevaux enfermés dans les mines abandonnées? » Et ma femme: « Avant de s'évanouir, elle a vu ces chevaux et a vu aussi, sur le mont Tzébéa, l'église blanche remuant sur ses pieds de bois, doucement, et se balançant d'un côté, puis de l'autre, et ensuite, s'élevant en l'air et volant de plus en plus haut et plus petite, volant comme une vision blanche, argentée, et disparaissant en haut, dans son vol ».

Ce que je sais encore de Galation? Qu'il n'a pas aimé l'histoire de la disparition de l'église du mont Tzébéa. Il a dit: « Elle a dû être touchée par un obus qui l'a mise en miettes, pourquoi la voir s'envoler quand pareille chose est impossible ». Et le Boiteux: « Rien n'est impossible dans la pensée d'un homme ». Et Galation: « Je suis un homme qui a les deux pieds sur la terre, que veut-on dire par « s'envoler »? Qu'il ne s'est plus trouvé de place pour elle sur la terre, soit pour elle, soit pour toutes? Ou bien que, dès ce moment, tout s'en est allé au diable? Pour qui? Pour Ilonca? Pour qui? » Et le Boiteux: « Si tu coupes le fil en quatre, tu ne trouveras rien. Pourquoi ne pas donner aux gens le droit de dire ce qu'ils voient ou ce qu'ils croient voir? » Et Galation: « C'est moi qui les en empêche? Je leur permets, je leur permets, mais non pas de battre la campagne. Elle a vécu des moments épouvantables, entendu; mais pourquoi...? » Et le Boiteux: « Tu n'as pas même donné raison à ton père ». Et Galation: « Moi? C'est possible, quand il n'en avait pas ». Et le Boiteux: « D'où peux-tu savoir ça, toi? Tu l'as cru fou quand il t'a dit que dans la forêt il se sentait comme dans une église ». Et Galation: « Et il ne l'était pas? » Et le Boiteux: « Un paysan, même s'il a vu d'autres pays, et passé par la guerre, ce qu'il trouve beau, il le compare à une église, cela veut dire que tout ce qui est beau... Attends, ne m'interromps pas, si tu dis église, tu ne dis pas aussi Dieu, ton père ne croyait plus en Dieu ». Et Galation: « Mon père ne croyait plus à rien, il était gâteux ». Et le Boiteux: « A rien, vraiment? Je crois que tu ne l'as pas connu... » (Et il a ri.) « Et tu t'es querellé avec lui... Te souviens-tu quand il a quitté le village, la première fois, pour le pavillon de chasse? Il a dit: Là-bas on est comme dans une église, il y a la montagne, la forêt, le glacier... Et toi, tu as dit: Tu dormiras bien là-bas, l'air est pur. Et tu as dit encore: En fait, qu'est-ce que c'est qu'une église, sinon un lit où on peut dormir tranquille en pensant à Dieu, quand on est vivant... Et il a demandé: Et quand on est mort? Et tu as répondu: C'est aussi un lit, pour les vivants comme pour les morts. Et moi, c'était le soir, tu te rappelles, j'ai dit: Paix, toute la terre, à présent, est un lit, où se sont couchés les vivants et les morts. Et nous avons ri. Et ton père a dit: La terre est une église. Et tu as dit: Comment peux-tu dire, père, une pareille bêtise? Mais permets-moi de te dire que tu n'as rien compris; que voulais-tu de plus beau sur la vie, sur...? » Et Galation: « C'était un ramolli, je regrette, mais il l'était, et moi je n'aime pas les réflexions des ramollis. Qu'est-ce que c'est que ça: la terre dort, c'est le soir! Une sottise! Que les morts et les vivants dorment! Une sottise! Il faut prendre la vie comme elle est, courageusement, exacte ». Et le Boiteux: « Comment, exacte? » Et moi j'ai dit: « Allons boire une bière. Il est arrivé un tonneau de bière, je n'en ai pas bu depuis mille ans ». Depuis lors, je n'ai plus bu de bière avec Galation. Tout ce que je me rappelle, c'est que nous étions assis tous les trois sur des tonneaux vides et nous buvions de la bière dans des petits verres à vin, quand Clara Sebök est arrivée, et elle a dit au Boiteux, à l'oreille: « Je suis allée aux champignons dans la forêt, et j'ai passé par hasard devant le pavillon de chasse où le vieillard a vécu quelque temps, et j'y ai trouvé Ilonca: elle vit là, toute seule, je l'ai vue, face à la forêt et donnant à téter du sein gauche à son enfant, qu'elle tenait sur son bras gauche et donnant... comprends-tu? allaitant, comprends-tu? je veux dire, à son sein droit tétait, tenu par sa main droite, un petit de chevreuil »... C'était un lundi, et la bière était fraîche et faisait le collier.

Fragments du roman homonyme, paru aux Editions « Dacia » — Cluj-Napoca, 1973

Traduit par AMILE BUJARD

COMMENTAIRES

GUERRE ET PAIX DANS LA CONSCIENCE DES ÉCRIVAINS ROUMAINS

par ADRIANA MITESCU

Méditer sur la littérature contemporaine, sur la condition de l'homme contemporain signifie ne jamais assez méditer sur les épreuves morales et les sacrifices subis par les peuples par suite du fascisme et de la guerre qu'il déchaîna. Chaque fois nous sommes tentés de refaire, pas à pas, les étapes de l'histoire moderne, de vérifier chaque trace, chaque stigmate du fléau fasciste, comme si nous pouvions corriger ou arrêter le déchaînement de cauchemar d'une guerre qui a humilié, ou détruit avec une fureur aussi sauvage des valeurs fondamentales de la civilisation et de la dignité humaines. Norman Mailer disait que la seconde guerre mondiale était en fait un miroir de la condition humaine, un miroir aveuglant quiconque s'y mire. En effet, pour les écrivains des années 40, l'expérience de la guerre a été l'occasion d'une suprême confrontation de l'homme avec soi-même. « Aujourd'hui la guerre est sans guillemets — écrivait Ilya Ehrenbourg — la guerre est dans la vie et non dans un roman. . . L'écrivain doit savoir écrire non seulement pour l'éternité, mais aussi pour l'instant qui passe, si cet instant décide du sort d'un peuple. » L'écrivain, disait également Ehrenbourg, est devenu en ces moments dramatiques un instrument qui « joue purement et simplement parce qu'en lui pénètre le souffle des hommes ».

La deuxième guerre mondiale, avec ses ruisseaux de sang et ses fours d'extermination, tout comme la perspective de la guerre nucléaire dont l'emblème apocalyptique demeure à jamais le visage grimaçant d'Hiroshima, ne ressemble à aucune autre guerre peinte dans la littérature par la plume d'un Stendhal, d'un Tolstoï, d'un Zola. La modalité méditative, problématique de la littérature de la première guerre mondiale ne se retrouve plus dans la littérature des écrivains antifascistes, combattants non pas d'une guerre de conjoncture ou dont la signification se serait limitée au sort d'un

Etat, mais d'une guerre pour la sauvegarde des destinées de l'humanité. Les biographies de la plupart des écrivains de cette époque sont des biographies d'antifascistes, maintes fois résistants, patriotes militants, soldats en uniforme ou en civil. De tous ceux-ci la littérature, l'art sollicitent en premier lieu la qualité de *témoin*: « la sincérité n'était plus un courant littéraire, et la conscience n'était plus une méthode artistique ».

★

L'effort de dépasser le nationalisme chauvin, la réévaluation du sentiment patriotique à la lumière de la solidarité généralement humaine, voilà le cadre des débats éthiques des héros et des écrivains pris dans l'étau de la première guerre mondiale. En Apostol Bologa, le héros de son roman *la Forêt des pendus*, l'écrivain roumain Liviu Rebreanu a incarné le type du combattant mis en demeure de choisir entre son devoir d'officier, c'est-à-dire, la loyauté envers l'Etat oppresseur de sa propre nationalité, et l'impératif de son cœur, celui de la cause de son peuple. L'auteur déclarait lui-même: « Les hésitations d'Apostol Bologa sont aussi nos hésitations à tous, de même que ses tourments... Seul un homme de cette trempe pouvait être le personnage central d'un roman dans lequel la lutte entre le devoir et le sentiment se refuse à n'être que phraséologie vide, patriotarde. » Les confessions de Liviu Rebreanu, les notes de journal concernant *la Forêt des pendus* dévoilent une structure spirituelle puissante, mais ravagée par le fantôme de la guerre comme par un cataclysme dévastateur: « entre l'âme de celui qu'il était avant la guerre et son âme d'aujourd'hui il y a un abîme et trop peu de ponts ». La guerre provoque « une grande révolution » dans l'âme des hommes, privée, de ce fait, d'« un guide sûr », se tourmentant partout pour « se frayer des voies nouvelles ». Par comparaison à d'autres romans de l'époque, *la Forêt des pendus* est saturé de questions troublantes. En voici quelques-unes: devoir envers la société et devoir intérieur (problématique tangente à celle de *l'Eté 1914*, de Roger Martin du Gard); annihilation de l'individu (thème présent dans *le Feu* de H. Barbusse, dans *A l'Ouest, rien de nouveau* d'E. M. Remarque, ou dans *Adieu aux armes* de Hemingway, etc.); problème de l'option et de la liberté de conscience que se pose un être en proie au doute, n'agissant que sous la contrainte des événements; rapport entre le « mal » moral causé par les crimes de guerre et la vérité sur la nature humaine que celle-ci révèle. Le réalisme cru des romans mentionnés est en même temps un acte de lucidité, une façon de démythifier l'image de parade de la guerre, derrière laquelle se cachent des intérêts sordides.

Dans son roman *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, son journal de campagne et ses articles politiques consacrés à cette même guerre, Camil Petrescu, un autre grand romancier roumain de l'époque, démasque l'attitude de la bourgeoisie et des profiteurs du carnage: « Rien d'étonnant donc si l'armée roumaine a été sacrifiée à des intérêts de classe et conduite, mal commandée et mal équipée, vers l'une des plus catégoriques catastrophes nationales, et nous pouvons affirmer qu'aucune autre des classes du peuple roumain n'est aussi dépourvue de véritable patriotisme que cette bourgeoisie qui se frappe la poitrine en nationaliste et opère au nom de principes sacro-saints (...) Quiconque s'est trouvé sur le front roumain depuis le mois de décembre (1917) jusqu'au mois de mars (1918) n'oubliera jamais la sombre misère dans laquelle se trouvaient les régiments roumains dans leurs soi-disant tranchées ». *(Le nationalisme de la bourgeoisie dans l'industrie et le nationalisme à la guerre* —1924). Cezar Petrescu entreprend une critique analogue de la politique bourgeoise durant la guerre dans son roman *Obscurcissement*, où il fait

alterner les horreurs du front avec des scènes de la vie des réfugiés pauvres, de « l'élite » qui ne manquait de rien, n'étant pas affectée par la guerre, ou de celle des démagogues patriotards. Le héros du roman, Radu Comşa, protagoniste des intellectuels attachés aux valeurs de la culture bourgeoise mais déséquilibrés par l'écart entre la parole et la réalité, éprouve, après la guerre, le sentiment trouble d'un « obscurcissement », d'une aliénation, bref, de son ratage consumé dans un processus d'interminables remords et d'arguments sans appui.

Conscients de la démonétisation des idées traditionnelles sur l'humanisme et la culture — du moins dans l'acception européenne des termes — presque tous les romanciers de marque de la première guerre mondiale ont protesté contre les conséquences du délire nationaliste. Dans son célèbre article *Au-dessus de la mêlée* (septembre 1914), Romain Rolland eut le courage de parler du crime « contre l'Europe et la civilisation, où les peuples avaient été conduits par la politique de leurs gouvernements et la faillite des puissances chargées de défendre la paix. . . » Quant au roman roumain de cette guerre, parallèlement d'ailleurs au « mûrissement » artistique du genre, il a surtout porté au premier plan le peuple en tant que héros collectif, détenteur de certaines valeurs fondamentales non falsifiées par les conventions bourgeoises: on fait ressortir son humanité, son refus de la violence et de la haine, son esprit foncièrement ennemi de la guerre, son sentiment de solidarité, de fraternité avec d'autres peuples. Dénonçant le caractère impérialiste de la guerre, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Mihaïl Sadoveanu, ou — de nos jours — Zaharia Stancu ont mis en lumière l'importance des sentiments populaires: amour des masses pour leur pays, pour leur terre ancestrale, effort héroïque des gens simples (paysans, travailleurs, modestes intellectuels) dans la lutte contre l'invasion étrangère, pour la défense ou la libération de leur patrie.

Le bilan de la première guerre mondiale (huit millions et demi de morts !) a constitué aussi l'une des raisons de la crise traversée par une grande partie de l'intelligentsia européenne. Crise exprimée par la recrudescence du pessimisme philosophique et éthique, teinté ou non de religion, mais en tout cas de défiance envers les valeurs d'une civilisation envisagée à son « déclin », en un « crépuscule » définitif, en un « Nouveau Moyen-Age », etc. L'ascension du fascisme, liée à la doctrine de l'expansion de la race aryenne, le passage à l'agression contre les peuples « inférieurs », la guerre civile d'Espagne, l'invasion de la Chine par les Japonais allaient bientôt aggraver la tension d'une conscience obscurcie, en proie au désespoir quant à l'avenir de l'homme. Cependant, à l'encontre de ces esprits sceptiques, démissionnaires, plusieurs autres écrivains liés aux idéaux de la Révolution d'Octobre, progressistes ou simplement fidèles aux exigences humanistes, ont déclaré la guerre au fascisme au nom des valeurs élémentaires, d'une véritable intelligence de l'idée de nation et de pays, d'homme et de conscience, de dignité et de liberté. Il est intéressant d'observer que, bien qu'usant de moyens « traditionnels » opposés au style plus moderne d'un Malraux, d'un Brecht, d'un Ehrenbourg ou d'un Steinbeck, un écrivain tel que Mihaïl Sadoveanu soutenait des idéaux convergents. Les prototypes d'humanité spirituelle modelés par Sadoveanu dans *le Rameau d'or*, *le Divan persan* et *l'Ilot des loups* ont trouvé leur expression artistique en 1933, 1940 et respectivement 1941, années marquantes de l'histoire nationale et internationale. Les trois hypostases symboliques du penseur — respectivement Kesarion Breb, Sindipa le Philosophe et Mehmet le Caïmacam — constituent trois modalités de s'opposer à la bassesse, à la tyrannie, à la brutalité. Ali Mehmet, Caïmacam (gouverneur) de *l'Ilot des loups*, un des derniers survivants de la « civilisation orientale », de l'humanité et de la fidélité morale, est une victime de la vénalité, du mode de vie bourgeois. La montée du fascisme et les horreurs de l'extrémisme

de droite se font sentir comme un douloureux écho dans la confrontation, proposée par Mihaïl Sadoveanu, entre ce qu'enseignent les « livres », en tant que sagesse humaine accumulée au fil des siècles, et la sauvagerie, la démence destructive de la guerre. Devant celle-ci, Sadoveanu dresse comme un bouclier la réflexion en tant que synthèse de la civilisation, d'une connaissance accordée aux commandements de l'univers même, de la nature éternelle. Pour Sadoveanu, contempler le monde sous le signe de la permanence et de la confiance en l'homme était non seulement un programme philosophique mais aussi un mode de vie, propre à la nature du peuple roumain, mais élevé jusqu'à la valeur d'une conception, d'une attitude universelle.

Avec le temps, on constate des mutations de la formule artistique traduisant les nouvelles expériences psychologiques, sociales, existentielles des écrivains. Ainsi, le temps « empirique » des impressions de guerre est déplacé vers le temps existentiel chargé d'événements-choc. Par exemple, de la technique du roman d'E. M. Forster *The Longest Journey*, Norman Mailer déclare avoir retenu, pour son *The Naked and the Dead*, la notion d'une personnalité « plus fluide, plus dramatique et inattendue, plus inexacte ». Les écrivains dont l'adolescence et l'âge adulte ont coïncidé avec les années agitées d'après 1933 et de la deuxième guerre mondiale ont réactualisé le réalisme et le culte du détail concret. Imprimant aux faits un rythme cinématographique, intervertissant les moments chronologiques par la technique du « flash back », portant au premier plan le monologue intérieur et les émotions individuelles, le réalisme moderne projette une vision concrète, affective jusqu'à l'obsession, qui remue la sensibilité et inculque aux lecteurs le sens de la participation. Les horreurs et les tragédies de la guerre deviennent d'autant plus troublantes à travers le destin d'une biographie quotidienne écrasée par l'histoire. Des écrivains aussi différents que Heinrich Böll, N. Mailer, Curzio Malaparte, M. Cholokhov (*le Sort d'un homme)*, Konstantin Simonov, Ian Otcenásek *(Roméo, Juliette et les ténèbres)*, ou, dans la littérature roumaine, Marin Preda, Laurenţiu Fulga, D. R. Popescu sont attirés par la situation-limite d'une humble existence humaine, tirée de l'anonymat par des tourments de conscience symbolisant les sacrifices des peuples. La réalité dépassant en cruauté l'imagination, les romans insistent sur le détail authentique et le procès analytique de la conscience. Selon les uns, le monde semble divisé en « victimes », « bourreaux » et « témoins »; dans *Wanderer, kommst du nach Spa...*, ou *Haus ohne Hüter* de H. Böll, les personnages se débattent dans la déroute, le manque de confiance, la déception et le chaos régnant en Allemagne à la fin de la guerre et dans l'après-guerre. Le même monde semble à d'autres divisé en ennemis et partisans, combattants des mouvements de résistance ou soldats de l'insurrection, de cette lutte à mort jaillissant une foi jamais démentie dans les changements qui allaient transfigurer le visage de l'humanité transpercé de balles, et noirci par la fumée des crématoires. La formule du roman-document, ou purement et simplement des notes du front et des études-enquête permet, en enregistrant des opérations militaires et des actions de résistance dramatiques, de transmettre toute la tension psychologique des peuples qui s'efforçaient de stopper l'aveugle machinerie de la guerre pour conquérir la liberté. Partant de faits historiques réels, de dossiers bourrés de documents *(Jeder stirbt für sich allein* de Hans Fallada), de reportages et de correspondances de guerre, les écrivains éprouvent la nécessité vitale de dire toute la vérité sur ce monde du crime et du mensonge. Pour d'autres, la guerre demeure pareille à l'œil immobile et aveugle du destin (*Il sole è cieco* de C. Malaparte), à un *Sphinx* (pour Laurenţiu Fulga, par exemple) qui continue à poser de torturantes questions à notre conscience. Pour Ernst Jünger, la guerre ressemble à Léviathan; les humains ne peuvent comprendre ni le but, ni la direction de leur marche (« Il arrive aussi qu'ils perdent leur abri parce

qu'ils ne connaissent pas les voies du destin » — *Jardins et routes*, 1939—1940). La création littéraire consacrée par la seconde guerre est cependant, en quelque sorte, handicapée par les collections de documents, de lettres, de journaux et confessions, le témoignage personnel, individuel ayant une valeur absolue par rapport à l'intention architectonique de re-création et de « domination » du cataclysme de la guerre.

Autant que lors de la première guerre mondiale, le sort du peuple roumain fut de collaborer, avec une impétueuse unité de volonté et de combat, au sens final de la guerre. Contribuer d'une façon décisive à précipiter la fin de la seconde guerre mondiale, à un moment où sur l'Europe pesait encore lourdement la terreur nazie constitua la preuve d'un acte collectif de conscience nationale, et en même temps internationale, qui inscrit le peuple roumain sur la trajectoire d'un participant actif à l'histoire de l'après-guerre. « Rarement l'acte d'une nation, issu de ses intérêts les plus immédiats, a répondu d'une façon aussi incontestable et dans une mesure aussi complète aux intérêts et aux aspirations des autres nations, aux intérêts et aux aspirations de l'humanité toute entière », disait Geo Bogza. C'est le moment où paraissent les romans-épopée d'évocation de la guerre, vastes et sombres fresques tels que *le Brouillard* d'Eusebiu Camilar, *l'Héroïque* de Laurenţiu Fulga, *l'Issue de l'Apocalypse* d'Al. I. Ghilia, *la Fuite* d'Aurel Mihale. Conscient de l'impossibilité pour l'écrivain d'« ordonner », en l'évoquant, la gigantesque réalité des événements au cours de l'encerclement du coude du Don, Laurenţiu Fulga recourt à la formule du roman « dossier d'existences ». La guerre apparaît comme une calamité collective, comme « un chemin du désespoir et des procès de conscience », l'individualité se penchant, d'une façon obsédante, sur les catégories morales: bien et mal, justice et culpabilité, vérité et mensonge. Le siège de Stalingrad est pareil à une expérience biblique de restauration — par la souffrance, la déroute et l'aspiration à la vérité — de l'idée d'humanité (« Je ne sais si l'on naît avec une âme pure et si, finalement, c'est la vie qui l'empoisonne, mais ce que je sais, c'est qu'avec toute cette saleté qui couvre la terre, on ne peut plus voir ce qui est pur dans l'homme »). L'enfer de la guerre, l'humiliation de l'être humain, les convulsions de la mort pourraient définitivement décomposer l'existence si celle-ci ne se prolongeait dans le rêve, dans la compensation virtuelle de l'amour et de l'humanité (comme dans le roman du même Laurenţiu Fulga, *Alexandra et l'Enfer*). Mémorables sont aussi les évocations indirectes de la guerre par le truchement de l'existence quotidienne. Ainsi, le court roman *Face à la forêt de Tzébéa** de D. R. Popescu ou la nouvelle *Fièvres* de Marin Preda sont de profondes méditations sur l'existence, l'être humain ne devant pas se contenter de lutter pour sa subsistance mais aussi pour ne pas se laisser abattre par l'absolu du « hasard » qui, en temps de guerre, décide de tout. Le livre de D. R. Popescu choisit pour cadre le moment difficile de la proche libération d'une commune de Transylvanie sur la toile de fond de laquelle on distingue pour le moins trois niveaux du conflit — la signification de la guerre pour les Roumains et pour les nationalités cohabitantes, leur bon voisinage dû au respect des coutumes de chaque nation, l'élimination des barrières ancestrales par suite de l'apparition de nouvelles normes de vie. Rien d'idyllique, aucune démonstration appuyée, dans cette tragique histoire d'amour qui, telle un hymne intérieur des sens et du cœur, s'élève au-delà de la haine, du chauvinisme et de la violence.

L'esprit foncièrement ennemi de la guerre du peuple roumain et le soutien accordé à la juste lutte pour la libération des peuples résultent également de la conscience

---

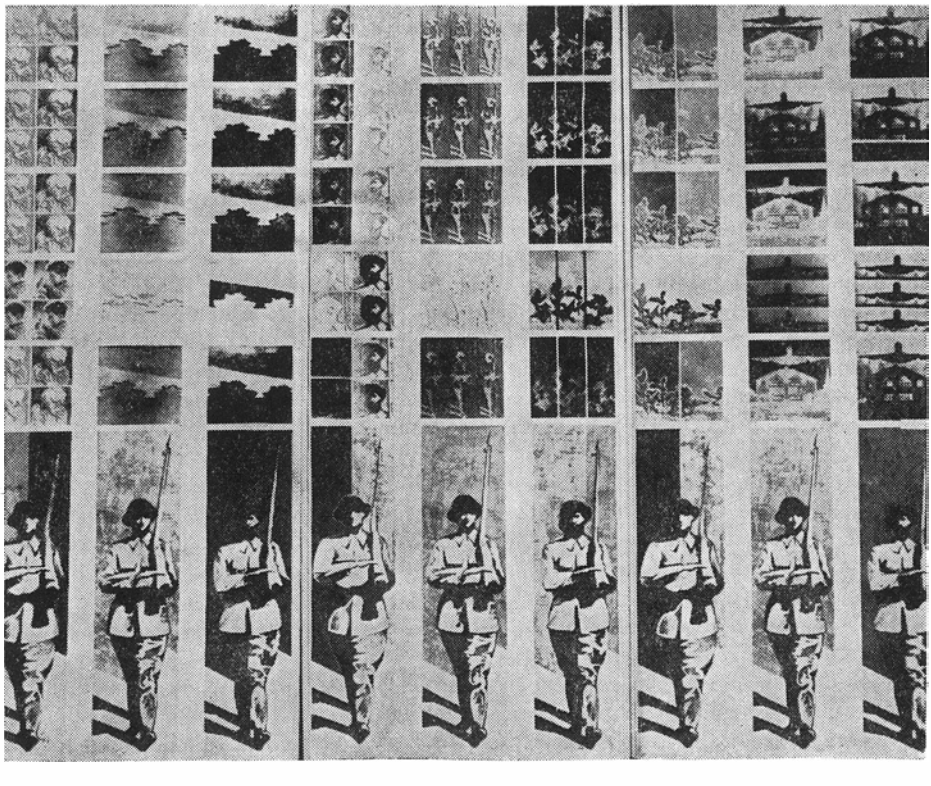
* Voir page 20

avec laquelle Marin Preda écrit sur la guerre du Viêt-nam. Si Norman Mailer se demande *Why Are we in Viêt-nam?* haïssant la guerre et essayant d'éveiller l'esprit de responsabilité de l'Américain moyen, Marin Preda parcourt le Viêt-nam et écrit des pages émouvantes, d'une profonde humanité, sur la lutte des partisans, sur leurs épreuves et leurs sacrifices, sur le mystère plein de tendresse et d'amour qui, par-dessus les rigueurs et les souffrances de la vie, unit les hommes. Nong et Thanh — les héros du récit — allient harmonieusement le courage, la prudence, la résistance nerveuse à la fragilité, à la grâce, à la chaleur du cœur — vertus d'un peuple brave qui par-dessus tout aime la liberté.

★

Méditer sur la guerre signifie méditer sur l'histoire, sur les significations morales, philosophiques, sociales de l'option humaine devant les événements. Revenant sans cesse sur les questions de la guerre et de la paix, les écrivains roumains ont exprimé surtout la vision authentique qui correspond aux aspirations organiques du peuple, à sa dignité et à sa volonté de liberté, à sa foi dans les valeurs humanistes de la paix.

TITU DRĂGUȚESCU: *La victoire du 9 mai (Triptyque)*



VISAGES DE LA VICTOIRE ET DE LA PAIX

par MIRCEA DEAC

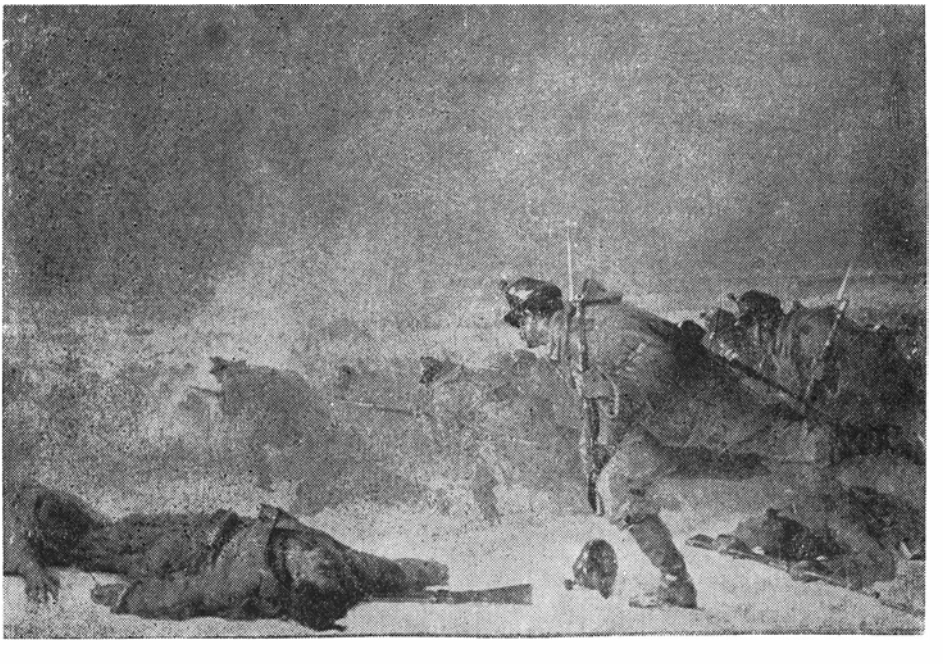
A côté de la bouleversante expérience humaine de la deuxième guerre mondiale, à laquelle se sont ajoutés les sentiments toniques engendrés par la victoire sur le fascisme, et l'ardent désir du retour à la vie paisible et à sa sauvegarde, c'est une riche tradition des arts plastiques roumains qui préside aux nombreux travaux de sculpture, de peinture, de graphie, de la Roumanie contemporaine dans laquelle les thèmes de la guerre et de la paix constituent le point de départ d'une méditation artistique aussi diverse que féconde, et chargée de responsabilité. Un fait dont l'importance, dans ce sens, ne saurait être passée sous silence, c'est que l'art roumain, même ancien, s'est peu intéressé aux scènes « de bataille » où la participation affective de l'artiste est réduite, qui marquent plutôt de l'indifférence devant les sens humains profonds des épisodes figurés et sont traitées d'une manière décorative, l'accent allant surtout aux détails des costumes ou à une pure étude du mouvement. Un artiste comme Nicolae Grigorescu, se trouvant en qualité de reporter sur le front de la guerre de 1877 à la suite de laquelle la Roumanie allait conquérir son indépendance, s'est particulièrement attaché à rendre les visages de soldats, leurs structures spirituelles et, à côté des élans héroïques, les difficultés extrêmes de la campagne, sans négliger pour autant un sentiment de compassion à l'égard des vaincus. Décrivant des scènes de combat (comme dans la toile célèbre *l'Attaque de Smîrdan*, au souffle d'épopée, d'un dynamisme intense et en même temps d'une tension psychologique concentrée), ou des scènes de bivouac ou ailleurs encore, Grigorescu saisit toute l'amertume empreinte sur le visage des prisonniers turcs et s'arrête aussi sur certains aspects qui pour n'avoir rien de triomphal n'en sont pas moins, au fond, réels, et dramatiques; tels, par exemple, les convois de ravitaillement, péniblement traînés sous la pluie par des bœufs, sur des routes pleines de fondrières et conduits par des hommes besogneux — ces paysans roumains sur qui pesait le plus lourd fardeau de la guerre et qui ont été les forgeurs anonymes de l'histoire de leur pays.

Plus tard, nous assisterons même à un éloignement plus marqué envers l'esprit encore naturaliste et descriptif de la peinture de type traditionnel, ceci découlant tout naturellement de l'évolution générale de l'art vers l'essentiel: les préférences iront au signe plastique chargé de symbole, à une généralisation philosophique imposant de plus en plus fréquemment la rigueur dans le choix des détails. Un souffle se fait sentir, adéquat à la communication, dans un esprit militant, de certaines grandes idées humanistes, comme celles auxquelles les meilleurs plasticiens roumains s'efforcent de donner une forme sensible: justesse de la lutte populaire pour s'arracher à l'oppression étrangère, pour préserver l'entité nationale et la faire progresser, culte des énergies créatrices et joie du travail paisible en faveur de l'homme rendu à sa

dignité et maître de ses destinées, culte des héros morts pour la liberté de leur peuple. C'est sur cette ligne que s'inscrivent, par exemple, les nombreux monuments élevés au cours des dernières décennies dans plusieurs villes de Roumanie et qui rendent hommage à la victoire sur les fascistes. A Constantza la *Victoire* sculptée par Boris Caragea est une femme agitant l'étendard triomphal ; le massif *Monument aux Héros de la Patrie*, œuvre de Marius Butunoïu, Zoë Băicoïanu, Ţene Ionescu et Ion Dămăceanu, inauguré en 1958, se compose d'un groupe statuaire symbolique de trois combattants, dont l'un élève vers le ciel le rameau de chêne de la victoire, et qui est soutenu par deux bas-reliefs latéraux évoquant certains épisodes des batailles livrées pour libérer le pays de l'occupation hitlérienne. Des monuments semblables ont été édifiés en 1965 à Careï, à l'extrémité nord-ouest du pays (œuvre sévère du sculpteur Gheza Vida et de l'architecte Anton Dîmboïanu) ; en 1958, à Satu Mare (sculpteur Andreï Ostap), puis à Arad (G. Covalschi), à Sfîntu Gheorghe (monument dû à Petre Balogh) et sinsi de suite. Il nous faut tout particulièrement rappeler ici l'ensemble sculptural que forme le *Monument aux Martyrs* de Moïseï, que Gheza Vida a achevé en 1972 : de hautes figures d'hommes — presque totémiques — exprimant en peu de traits une résolution que les souffrances les plus atroces ne sauraient briser, forment, disposées comme elles le sont, en forme de cercle, une espèce d'autel consacré aux héros de la Résistance.

Cet humanisme actif, militant, où l'amour de la patrie est inséparable de la lutte pour la paix, pour la liberté et la dignité de l'humanité tout entière inspire également nombre de compositions picturales. Cependant les significations que nous attribuons aujourd'hui aux structures plastiques sont diverses et parfois même semblent contradictoires : si, par exemple, la conception traditionnelle, classique, réclame l'existence d'un sujet (donc d'un facteur en quelque sorte narratif), celui-ci, depuis l'impressionnisme,

NICOLAE GRIGORESCU : *L'attaque de Smîrdan*

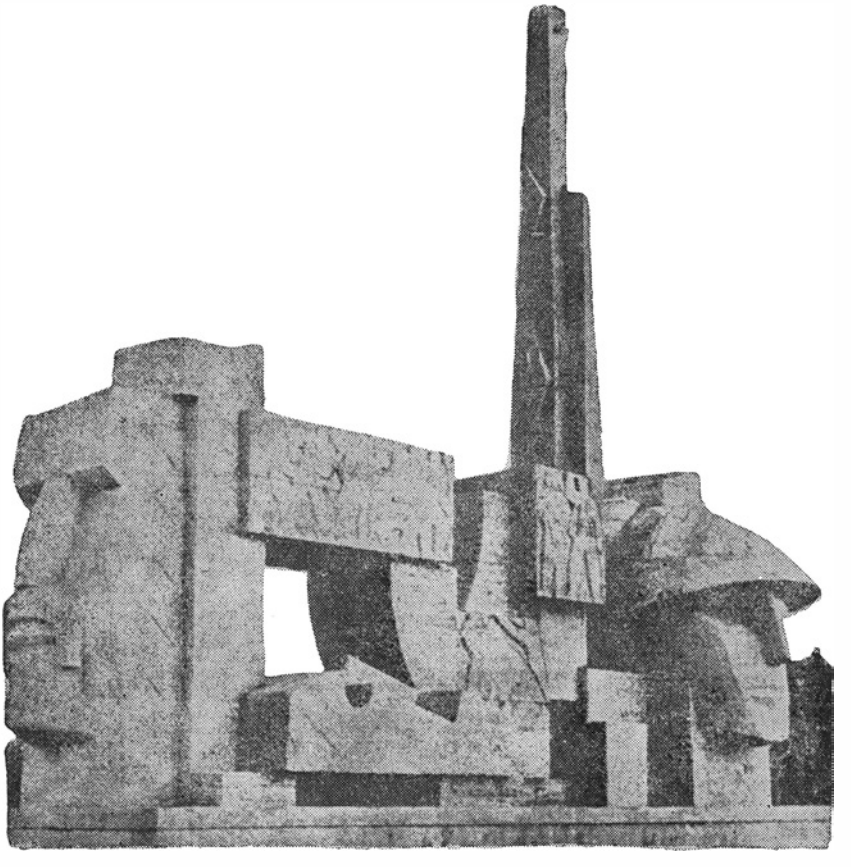


n'a plus qu'une valeur relative et a cessé d'être obligatoire. Certains artistes contemporains accordent, dans leurs compositions, une bien plus grande importance aux symboles, aux valeurs émotionnelles des couleurs ou à la synthèse des données qu'à la figuration, plutôt documentaire, du fait concret. C'est ainsi qu'en contemplant les tableaux de l'un des coloristes contemporains les plus doués de Roumanie, Alexandru Ciucurencu, son *Olga Bancic* (dédié à l'une des héroïnes d'origine roumaine de la Résistance française), *le 23 Août*, *l'Insurrection*, ou *le 1er Mai libre* — tous reliés à la lutte contre le fascisme, pour la consolidation de la paix, et dans lesquels la tendance vers la généralisation symbolique, vers ce qui est essentiel, est évidente, — nous pouvons comprendre la justesse des paroles de l'artiste: « Je pense qu'au-dessus des problèmes de langage se pose celui de l'attitude de l'artiste devant son époque. Savoir ouvrir son œil, son intelligence et son cœur à la vie qui se trouve devant soi, c'est là l'essentiel. Alors seulement on sait voir, comprendre et sentir la réalité comme un véritable artiste de son temps. »

Valable aussi pour la création de nombreux autres artistes roumains, d'hier et d'aujourd'hui, ce credo renferme, selon nous, le principal critère de l'authenticité de la valeur plastique: celui de la liaison que l'artiste réussit à établir, par son œuvre, avec la vie, avec la société, ainsi qu'avec les expériences, les idées et les idéaux qui l'animent. Filtrés par la pensée et la sensibilité personnelles du créateur, l'expérience de la souffrance et de la lutte du passé, le souci actuel de notre peuple d'édifier sa vie socialiste sont autant de facteurs actifs permettant de configurer la vision contemporaine des thèmes de la guerre et de la paix. Il semble, de ce point de vue, que l'élément le plus vaste soit un sentiment patriotique d'une permanence, d'une vitalité particulières; c'est lui qui oriente dans un même sens la pensée artistique des plasticiens les plus différents: ce sens a nom amour de l'homme, action militante pour la vérité et le progrès, désir de donner du relief à l'histoire et au paysage du pays. C'est pourquoi la composition picturale d'inspiration patriotique s'avère être à la fois des plus fréquentes et des

GHEZA VIDA: *Le monument au soldat roumain* (Careï) ▶

VASILE DOBRIAN: *Tous ces pas doivent conduire à la paix*



plus nécessaires dans la création artistique roumaine. De nombreux peintres roumains contemporains, continuateurs de la tradition dont je parlais au début et qui comprend les œuvres à sujets historiques d'un Theodor Aman, d'un C. Lecca, d'un Sava Henţia et d'un Nicolae Grigorescu, s'emploient à célébrer les faits d'armes de la guerre antifasciste. Ils nous montrent soit son protagoniste, le soldat, dans les hypostases les plus variées, sur le champ de bataille ou au milieu de la population fraternelle à laquelle il apporte la liberté et l'espoir, soit le combat des partisans, soit encore l'effort surhumain de ceux qui, dans les usines, aux champs, dans les ateliers, soutenaient le front et dont le labeur portait en germe le signe de la reconstruction pacifique qui allait suivre, soit enfin, dans toute sa simplicité, le paysage désolant d'une nature dévastée par la guerre, véritable *memento* pour les générations à venir. L'évocation des scènes de lutte de l'époque a été faite tantôt au point de vue du témoin, du participant direct, tantôt en vertu d'une construction imaginaire, inspirée par les faits héroïques rapportés, par l'ardeur qui s'était emparée des masses populaires, avides de briser les chaînes de l'hitlérisme. A leur tour, le retournement des armes contre les agresseurs nazis, et, après la victoire, la reconstruction du pays, suivie de la bataille pour l'édification socialiste, synonyme de la bataille pour la paix et le progrès, sont richement reflétés dans les œuvres de nos artistes. Sur cette aire aussi s'inscrivent évidemment les compositions formant — pourrait-on dire — une sorte de chronique ou plutôt un

1 CONSTANTIN PILIUŢĂ : *La libération des détenus politiques*

2 CONSTANTIN LUCACI : *Elan*

3 SILVIA RADU : *Victoire*

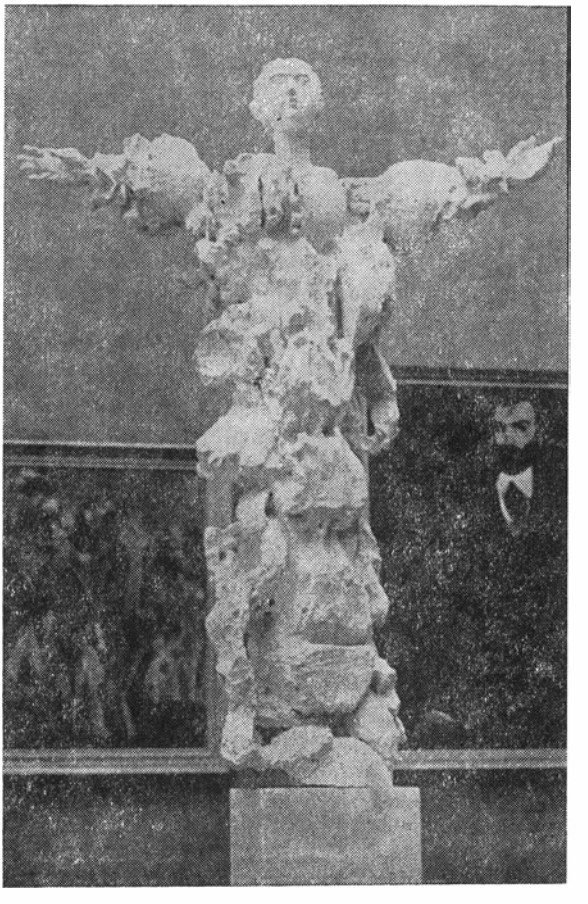
1

commentaire illustré des trente années d'histoire nouvelle et pacifique du peuple roumain. C'est d'ailleurs ce que se sont proposé les plasticiens qui, sous l'impulsion de leur ardeur patriotique, de leur conscience d'artistes-citoyens, ont cristallisé les aspects décisifs de cette époque.

Parmi les œuvres récentes les plus marquantes, il convient de mentionner plusieurs sculptures, telles que *Libération* de Naum Corcescu, représentant un ouvrier armé appelant ses camarades au combat, ou celle, portant le même titre, de Gabriela Adoc, qui, pour sa part, interprète l'événement d'une manière allégorique, teintée de baroque. En ce qui concerne la peinture, citons *l'Insurrection armée* de Dan Hatmanu, qui traite le sujet dans l'esprit des inscriptions symboliques des stèles achéménides, *A la mémoire du héros inconnu* de Ion Nicodim ou *La libération des détenus politiques* de Constantin Piliuţă, qui excellent en premier lieu par l'expressivité du dessin.

Dans la large acception dont je parlais plus haut, le thème en question est également abordé dans les œuvres directement inspirées par les pages d'héroïsme civique de la période de reconstruction ou de celle de nos jours, époque d'édification, au vaste déploiement, d'un monde que nous voulons celui de la raison, du bien-être, de l'épanouissement, sous tous ses aspects, de la personnalité humaine. Tel les sont les œuvres de peintres comme Henri Catargi, Mircea Ionescu, Ştefan Cîlţia, M. Vremir ou de sculpteurs

2



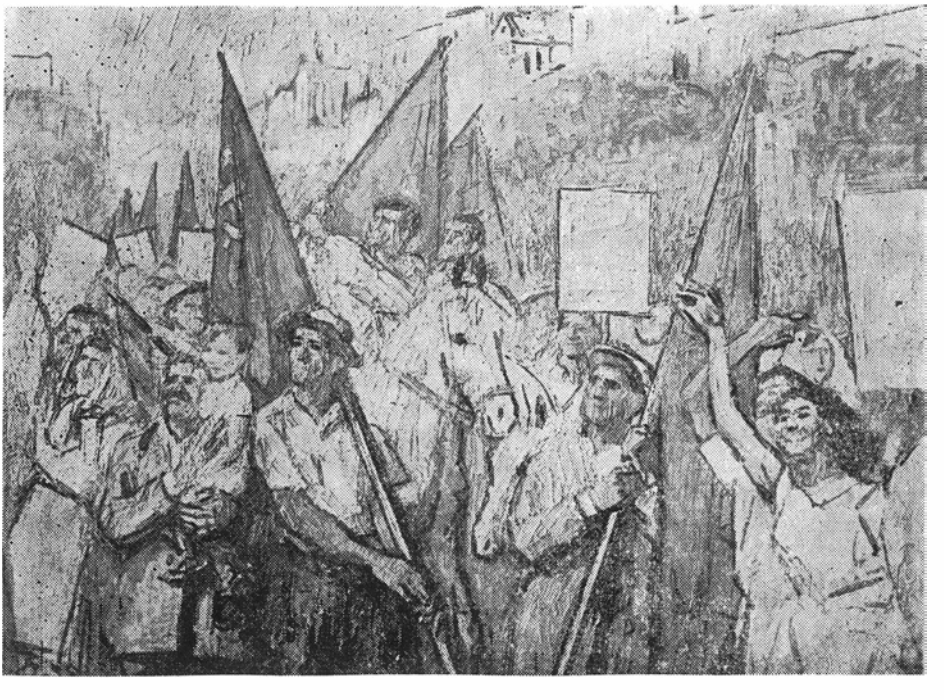
3

comme Ion Irimescu, Mac Constantinescu, Petre Balogh et bien d'autres encore. Les créations de configuration symbolique demeurent cependant dominantes, et là s'impose avec autorité Brăduţ Covaliu qui a brossé, entre autres, une composition sobre, intitulée *En marche vers l'avenir*, dont les accents patriotiques nous permettent de déchiffrer comme une exorcisation des sombres spectres de la guerre, à côté d'un appel enthousiaste au modelage de l'avenir. A mentionner aussi, parmi les œuvres notables, *la Chanson de la Terre*, sculpture de Gh.Iliescu-Călineşti, qui fait valoir le bois, à l'appui, lui aussi, de modalités symboliques, ou les toiles intitulées *les Fruits du sacrifice* de Ion Săliştеanu, *Chant pour la ville nouvelle* de Val. Gheorghiu, *Fête* d'Eftimie Bîrleanu, *la Victoire* de Mihaï Rusu. Cette ligne, qui vise à l'essentiel symbolique, a trouvé aussi un excellent terrain de manifestation dans l'art de la tapisserie. Citons à cet égard l'*Hymne à l'Homme* de Ion Nicodim, tapisserie exposée en permanence à New York, au siège de l'Organisation des Nations Unies, ou l'*Héroïque* d'Ileana Balotă, *le Vainqueur* d'Ana Lupaş, l'*Hommage à la Victoire* de Viorica Iacob. Dans le domaine des arts graphiques, les principales contributions au commentaire — franchement militant — du refus décisif que l'humanité oppose de nos jours à la monstruosité de la guerre et du militarisme, sont dues entre autres, car ils sont nombreux, à Marcel Chirnoagă, dans une tonalité plutôt fantastique, à Vasile Kazar qui, à la fois

tendre et ironique, fait appel aux déformations expressionnistes tout en bénéficiant de certains éléments de type surréaliste, à Ion State, d'un esprit mordant, et à Ligia Macoveï, délicatement poétique. La polémique antimilitariste des graphistes se trouve complétée par des œuvres centrées sur les valences constructives de la vie laborieuse, sur ses beautés morales et la joie qu'elle engendre ; c'est en cette direction que s'avancent tout particulièrement Vasile Dobrian, Paul Erdös, Gh. Ivancenco, Mariana Petraşcu, Iulian Olariu, Dan Erceanu. . .

D'une façon ou d'une autre, tous ces artistes représentatifs pour toute une ligne de pensée, de sentiments, et d'attitude civique affirmée sans défaillance dans les arts plastiques roumains des dernières décennies, travaillent chacun avec les outils propres à sa personnalité et choisissent, dans la multitude de variations sur les thèmes auxquels nous nous sommes rapportés, le plus adéquat des messages qu'ils ont à transmettre au monde contemporain. A côté des artistes de toutes les latitudes, animés des idéaux de l'humanisme, ils contribuent à former un même visage, celui vers lequel tous les peuples se tournent avec espoir et confiance: le visage de la paix. C'est, au fond, le visage de l'humanité même, durement éprouvée tout au long de l'histoire et qui a finalement le droit de recueillir pour ses fils, dans la justice et la dignité, les fruits de son intelligence et de son labeur.

AL. CIUCURENCU : *Le 1er Mai libre*



LE THÉÂTRE S'OPPOSE AU DIEU MARS

par MIHAÏ DIMIU

Le théâtre roumain a, dès ses commencements, considéré qu'il était de son devoir de débattre le problème de la vocation créatrice de l'homme dans les conditions d'une vie libre et pacifique, tout en affirmant sa répugnance à l'égard des violences de la guerre et des injustices de l'oppression. C'est sous ce signe que se trouve placé le plus ancien dialogue roumain attesté jusqu'ici, *Occisio Gregorii Vodae in Moldaviae tragedice expressa*, texte agencé vers 1778—1780, et faisant immédiatement écho à l'assassinat (en 1777) de Grégoire III Ghica; le prince était tombé victime des conflits qui, par-dessus sa tête et contre les intérêts de son pays, opposaient les trois empires qui à l'époque se disputaient la suprématie dans l'est danubien.

Ce souci est demeuré actuel et nombreux sont, dans la dramaturgie roumaine, les échos des protestations contre les ravages provoqués par les violences et les invasions. Les drames à sujet historique de Bogdan Petriceïcu Hasdeu, Vasile Alecsandri, Mihaï Eminescu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Alexandru Davila attestent, avec douleur et courroux, les blessures infligées au pays par des mains étrangères, armées et accapareuses, et surtout l'opposition acharnée — maintes fois victorieuse — du peuple roumain à l'égard de tout ce qui portait atteinte à son intégrité et à la souveraineté de son entité nationale.

La terrible expérience du militarisme fasciste occasionnée par la seconde guerre mondiale, ainsi que la nouvelle intelligence des lois sociales issue de la vision matérialiste-historique marxiste ont, surtout après la Libération en août 1944, marqué dans la dramaturgie roumaine la reprise, avec une acuité accrue, des thèmes de la lutte pour le développement harmonieux de l'homme dans une ambiance exempte d'oppression et de tout acte de violence.

Un prélude à l'édification de ce nouvel humanisme ont été, immédiatement après 1944, les écrits dramatiques d'Al. Kiriţescu, inspirés des faits et des idées de la Renaissance, mais repris dans une perspective contemporaine nouvelle. Après avoir créé, avant la guerre, une remarquable fresque dramatique intitulée *Borgia*, puis dépassé ses conceptions d'alors, Al. Kiriţescu y a ajouté *Noces à Pérouse* (1947), pièce à l'action fort mouvementée, et un volcanique *Michel-Ange* (1948), complétant ainsi une sorte de trilogie de la Renaissance. « Nous quittons Pérouse — déclare Raphaël Sanzio dans la dernière scène des *Noces* — parce que les arts ne sauraient s'épanouir sur une terre de l'esclavage, parce que les fleurs de l'esprit se fanent et meurent quand on les arrose de sang humain. Nous allons à Florence (. . .), pour préparer, avec le ciseau, le pinceau, le compas ou la parole écrite, une destinée de lumière à cette humanité jusqu'ici asservie ! » Dès le début de la pièce suivante, nous retrouverons le personnage de Raphaël, mais le titan sera Buonarroti. La pièce illustre le combat de Michel-Ange

L'acteur Emil Liptac dans un scène de *Ceux qui se taisent* d'Al Voïtin (Théâtre National « I. L Caragiale » de Bucarest)

qui veut travailler, créer dans cette Italie déchirée par les conflits, en dépit de l'oppression et des abus tyranniques ; car il aspire à forger « des héros, (. . .) non pas des homoncules aux membres noueux, aux passions de marmottes (. . .) Des hommes tels qu'ils devraient être, tels qu'ils seront un jour ! » — « Pas de (. . .) contours insipides, mais des formes d'existence pour le génie humain ! » C'est à ces fins que Michel-Ange affronte la puissante personnalité du pape Jules II. « Je demande qu'on me laisse libre de travailler ce qui me plaît et quand il me plaît. . . Que nulle volonté étrangère —quelle qu'elle soit — ne fasse violence à mon esprit » car « l'esprit nouveau ne pourra être étouffé !. . . Le temps approche où les papes, les empereurs, les tyrans seront obligés de réfléchir dix fois avant de tirer l'épée ou faire tinter les chaînes. »

Dans ses charmantes pièces courtes, George Călinescu condamne à son tour, au moyen d'une étincelante verve satirique, la force brutale, le militarisme destructif, mais au lieu de les opposer irréductiblement à la créativité humaine, les renvoie dos à dos. Dans *Napoléon et Sainte Hélène**, Bonaparte et Murat créent une stéréotypie de la nocivité telle, qu'après avoir guerroyé contre toute la planète et l'avoir détruite, ne trouvant plus d'autre objet à leur œuvre de destruction, ils se retournent contre leur propre pays ; les Français sont eux-mêmes la proie de la « furia francese » et l'empereur, ne trouvant plus dans sa propre capitale, anéantie par lui-même, une seule maison debout qui puisse l'abriter, se résigne à accepter un lit de campagne à Sainte Hélène. Mieux encore, dans une autre pièce de ce genre, *De la colère ou Napoléon et Fouché*, l'épée frappe dès le début à l'intérieur du pays. Fouché massacre en France

* V. *Revue Roumanie* n° 4, 1964

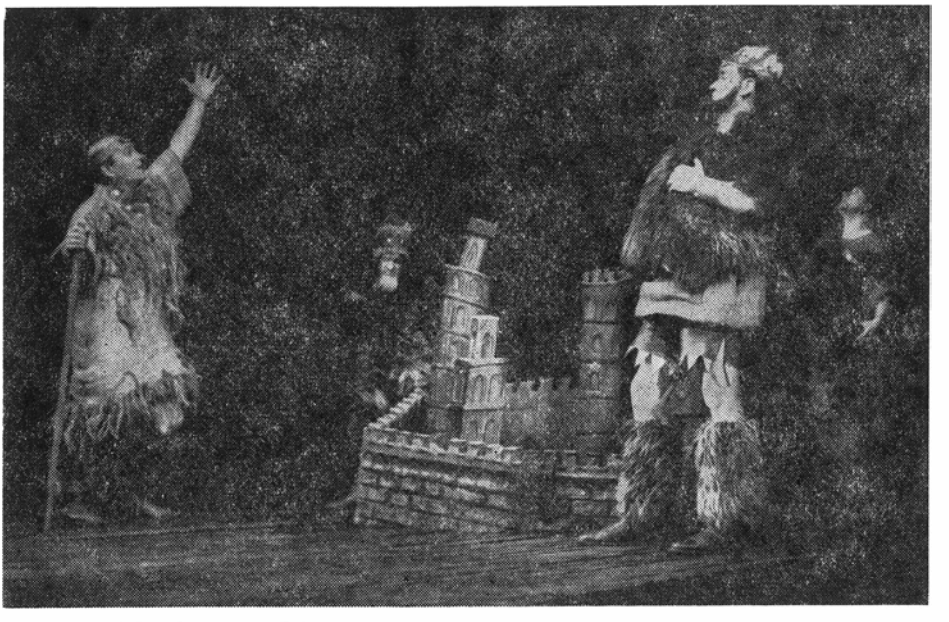
les ennemis, puis les amis de l'empereur et finit par être lui-même écrasé par le pesant appareil qu'il a mis en branle et qu'il n'arrive plus à maîtriser.

Les plus jeunes auteurs roumains se rangent également parmi ceux qui combattent le caractère agressif de certaines structures fermement établies sur la Terre. Un nom semble surtout s'imposer, celui de Dumitru Solomon, à qui, toujours dans le genre court (il est également l'auteur d'admirables pièces « longues », *Socrate et Diogène le Chien* *, plaidoyer pour l'humanisme), nous devons les pièces à caractère allégorique *le Général*, *les Ennemis* et *l'Allumette*, titres qu'on rencontre fréquemment au répertoire des théâtres professionnels, aussi bien qu'à celui des équipes d'amateurs. Les deux premiers textes montrent le chaos intellectuel favorisé par les incitations à la guerre, la confusion, voire la destruction des valeurs qui en résultent et laissent se dessiner vers la fin un redressement possible, pourvu que soit rétablie une communication authentique et positive entre les hommes. *L'Allumette* dévoile, allégoriquement cette fois, le dangereux mécanisme de la contamination belliqueuse chez certains éléments irresponsables investis parfois, à cause d'une insuffisante vigilance et de structures sociales viciées, de hautes responsabilités.

Une autre tendance qui a la faveur des auteurs dramatiques roumains est celle qui s'inspire de l'histoire récente de notre peuple et montre la lutte qu'il a menée, animé par les idéaux de la liberté, contre le militarisme hitlérien et ses acolytes temporairement installés au pouvoir. De nouvelles voies ont été ouvertes par la pièce de Nicolae Moraru et Aurel Baranga, *Pour le bonheur du peuple* (titre d'une version ultérieure: *les Années sombres*), créée en 1951, au Théâtre National de Bucarest, dans la prestigieuse mise en scène de Sică Alexandrescu. Le texte, possédant des vertus de fresque sociale, puissamment réaliste et en même temps pathétique, évoquait des moments de la lutte menée, à la tête des masses ouvrières, par les communistes roumains contre le régime dictatorial et contre l'agression fasciste. Le spectacle représentait un premier pas dans le renouvellement de l'art scénique: les scènes de masses n'étaient plus interprétées comme les réactions d'une foule humaine amorphe, mais comme celles d'individualités distinctes, homogénéisées en un tout par leur credo, par leur attitude. En 1954, le même Sică Alexandrescu mettait en scène au Théâtre Municipal de Bucarest (actuellement le Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra ») une autre pièce d'Aurel Baranga, *l'Arc de triomphe*, dédiée aux actions qui préparèrent la libération de la Roumanie du fascisme. Substantiellement modifiée, la pièce a, sous le nom de *la Symphonie pathétique*, constitué en 1974, dans la mise en scène de l'auteur, le spectacle inaugural du nouvel édifice du Théâtre National de Bucarest.

Après une pièce-avertissement dont l'action se situe en plein cauchemar hypothétique et indésirable — d'une guerre mondiale nucléaire (*l'Auberge du carrefour*), un auteur réputé, Horia Lovinescu, jette l'ancre dans la réalité concrète et écrit *les Sœurs Boga*, drame qui s'inscrit dans l'atmosphère créée par l'insurrection nationale armée antifasciste et anti-impérialiste, qui réalisa la Libération d'août 1944, et par les premières années de l'édification socialiste. Le texte reprend le thème des trois sœurs tchékhoviennes, mais dans un esprit différent, résolument tourné vers le devenir, vers la définition du profil moral à travers l'action sociale. Dans la mise en scène de Moni Ghelerter, la création de la pièce eut lieu en 1959, au Théâtre National de Bucarest. Une année après étaient présentées en première deux autres pièces aux sujets approchants: *la Passacaille* de Titus Popovici et *Ceux qui se taisent* d'Al. Voïtin. Dans la première, qui reflète la même période de l'histoire du pays, il s'agit de deux générations successives d'intellectuels cherchant leur voie

* Parue dans la *Revue Roumaine* n° 4/1974



Scène de *Troïlus et Cressida* de W. Shakespeare
(Théâtre de Comédie de Bucarest)

Scène de *Mère Courage* de Bertolt Brecht ▶
(Théâtre de Comédie de Bucarest)

qui ne saurait plus être celle de la passivité, de la coupable « politique de l'autruche » à l'égard des graves problèmes qui agitent l'humanité, mais justement celle de la descente dans l'arène, de l'activité aux côtés des masses populaires. Dans la seconde, nous assistons aux réactions différentes des représentants de plusieurs catégories sociales soumis à l'interrogatoire dans les cachots de la Sûreté fasciste. La ligne de conduite pleine de fermeté du protagoniste, un combattant communiste, polarisera finalement (avec l'adhésion totale ou partielle) les options des autres opprimés, créant une image chargée d'une grande valeur symbolique. Un fait résulte de toutes ces pièces et d'autres analogues écrites dans les années qui suivirent, c'est qu'encore que peuple pacifique, animé de préoccupations créatrices, donc essentiellement antimilitaristes, les Roumains n'hésitent pas à s'opposer avec acharnement aux forces d'agression et, l'arme au poing le cas échéant, n'ont pas de trêve qu'ils n'aient chassé les envahisseurs.

De remarquables spectacles démasquant le caractère sacrilège de la guerre, fustigeant le militarisme (maintes fois sous sa forme la plus nocive, le fascisme) ont été dus à la mise en scène d'œuvres appartenant à la dramaturgie universelle. Les commencements furent faits par le théâtre antique (*Antigone* de Sophocle au Théâtre d'Etat d'Arad, dans la mise en scène de Dan Alecsandrescu), pour continuer avec le théâtre élisabéthain (le brillant *Troïlus et Cressida* de Shakespeare monté par David Esrig au Théâtre de Comédie de Bucarest) ou celui du dernier siècle (W*oyzeck* de Georg Büchner, dans des réalisations mémorables : au Théâtre Juif de Bucarest, la mise en scène de George Teodorescu, au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ celle de Radu Penciulescu, au Studio de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de

Bucarest celle d'Andreï Belgrader). L'*Antigone* présentée à Arad incriminait la violence faite aux sentiments humains les plus naturels dans le cadre de la guerre. Le spectacle d'Esrig (dont le succès valut à son auteur l'honneur d'un *remake* dans l'ambiance de fête des J.O. de Munich) satirisait, avec une verve emportée, presque grotesque, l'absence de tous critères humains engendrée par la guerre, et le renversement des valeurs qui s'ensuit, la promotion, dans cette hiérarchie absurde, de la stupidité, de la grossièreté et du cynisme. Partant du texte de Büchner, George Teodorescu flétrissait l'écrasement de la personnalité humaine dans le contexte du militarisme, Radu Penciulescu soulignait son aliénation, cependant qu'Andreï Belgrader protestait surtout contre l'irrationalité des stratifications sociales engendrées par le culte du dieu Mars.

La dramarturgie universelle de notre siècle a constitué pour la scène roumaine une source de spectacles entrés depuis dans le système de référence, à commencer par *Sainte Jeanne* de G.B. Shaw, dans la mise en scène de Liviu Ciuleï au Théâtre Municipal de Bucarest. Même le monde des *Bas-fonds* de Maxime Gorki, dans la même mise en scène et au même théâtre, a été interprété comme un univers concentrationnaire. Les pièces antimilitaristes de Bertolt Brecht ont, d'autant plus, bénéficié d'une large adhésion de nos théâtres et de notre public. Rappelons, par exemple, *Mère Courage* qui connut un grand succès non seulement à Bucarest (où, au Théâtre de Comédie, Lucian Giurchescu a réussi un bouleversant spectacle, animé par un souffle épique), mais aussi à Jassy, Oradea, Sibiu et Timişoara, puis *la Résistible ascension d'Arturo Ui* (Théâtre Giuleşti de Bucarest, mise en scène de Horea Popescu), *Schweyk dans la seconde guerre mondiale* (Théâtre de Comédie de Bucarest, mise en scène de Lucian Giurchescu), *Homme pour homme* (Théâtre de Comédie, mise en scène de Lucian Giurchescu; Théâtre d'Oradea, mise en scène d'Alexandru Colpacci; Théâtre de Galatzi, mise en scène d'Ariana Kunner

Stoïca). L'attitude, en général, de nos metteurs en scène à l'égard des pièces brechtiennes a été non seulement de constater les infamies commises par les champions du militarisme, de démonter, en le démasquant, le mécanisme de leur force, mais aussi d'inciter à la résistance collective envers de semblables pratiques, d'insuffler l'idée selon laquelle la lucidité et la solidarité dynamique des collectivités peuvent déjouer et empêcher la répétition de pareils complots contre l'humanité. Parmi les pièces d'Eugène Ionesco, *Le Rhinocéros* (Théâtre de Comédie, mise en scène de Lucian Giurchescu) a constitué un succès, l'accent portant cependant moins sur l'isolement de Bérenger que sur son effort de rester humain jusqu'au bout. Il convient de citer en outre *Antigone et les autres* de Peter Karvas au Théâtre d'Arad et au Théâtre Giuleşti de Bucarest (dans la mise en scène de Dan Alecsandrescu et, respectivement, de Mihaï Dimiu) et *Incident à Vichy* d'Arthur Miller au Petit Théâtre (mise en scène de D.D. Neleanu); *Chips with Everything* d'Arnold Wesker (au Studio de l'Institut d'art théâtral et cinématographique, dans la mise en scène d'Alexa Visarion) qui insistait surtout sur la dégradation de l'homme dans le contexte de la domination militariste, et *la Guerre de la vache* de Roger Avermaete au Théâtre du Nord de Satu Mare (dans la mise en scène d'Alexandru Tocilescu) qui dévoilait la futilité des raisons qui provoquent des conflagrations capables d'anéantir les peuples.

Travaillant sur des textes dramatiques aussi différents, traités selon des visions scéniques et d'interprétation très personnelles, les hommes de théâtre roumains ont montré qu'ils parlent un même langage et transmettent au monde un message commun: à savoir, que la guerre est non seulement absurde, inhumaine, mais encore qu'elle est invalidée par l'histoire, anachronique sur toute la surface de notre planète; et qu'on peut, qu'on doit, par tous les moyens et à jamais, dissiper les illusions de ceux qui persistent à voir dans le recours à la force un moyen de s'assurer la suprématie.

Florin Scărlătescu dans le rôle du soldat Schweyk (*Schweyk dans la seconde guerre mondiale* de Bertolt Brecht, Théâtre de Comédie de Bucarest)

FILMS DE GUERRE?

par MANUELA GHEORGHIU

La façon dont les cinéastes traitent le thème de la guerre cache souvent des dangers sur lesquels on passe avec trop de légèreté. « Je pense que les films de guerre, même les plus réussis et les plus pacifistes, glorifient, avec ou sans intention, la guerre, en lui prêtant certaine attraction », expliquait un jour François Truffaut. Malgré quelque exagération, son affirmation contient pourtant un grain de vérité. Par ses possibilités spectaculaires, le cinéma peut nous distancer de l'événement présenté: non pas dans le sens que Brecht accorde à ce terme et qui suppose une attitude de lucidité critique de la part du public, mais au contraire, en assimilant la réalité événementielle au domaine de la fiction. Si l'on ajoute à cela la splendeur de la pellicule moderne en couleurs, les effets enveloppants de la stéréophonie et l'immensité des écrans panoramiques, il est évident que, dans le cas d'un film « de guerre », la force du spectacle en soi risque de s'imposer d'une manière prépondérante. De cette façon, avec les meilleures intentions, le metteur en scène se trouve, sur tout le parcours du film, soumis en permanence au péril d'être trahi par l'extrême photogénie de la guerre, qualité qui facilite, en l'intensifiant, l'identification du spectateur aux héros de l'écran; or, c'est précisément ce coefficient élevé d'identification qui empêche souvent la perspective critique et rend douteuse la valeur du message antibelliciste de l'œuvre, surtout dans le cas des réalisations qui, dépassant les limites propres au genre, se rapprochent des films d'aventures. Si, par exemple, — ce qui arrive actuellement à bien des films ayant trait à la seconde guerre mondiale et produits par la cinématographie occidentale — l'accent est posé exclusivement sur l'habileté des héros à déjouer les pièges de l'ennemi, ou sur le courage avec lequel ils prennent tous les risques, en se tirant sains et saufs des situations les plus incroyables, le spectateur, captivé par le « suspense » de l'action, oubliera sans doute souvent que ceux qui « jouent à la guerre » sur l'écran imitent un jeu sanglant et cruel au bout duquel guette la mort.

Heureusement, les cinéastes roumains ont su, la plupart des fois, éviter le piège du spectacle gratuit. En règle générale, ils ont préféré aborder de façon indirecte le thème de la guerre; même lorsque — par exemple, dans les films *Au-delà des sapins* (Mircea Drăgan, 1957), *le Tunnel* (Francisc Munteanu, 1969) ou *le Château des condamnés* (1970) — ils ont choisi des sujets directement inspirés par les guerres mondiales, ils ont eu soin de doser assez exactement la tonalité tragique pour contrebalancer les éléments simplement attractifs de l'action. Il est intéressant de remarquer que — malgré le penchant vers l'épopée, évident dans la cinématographie roumaine — chaque fois qu'il s'agissait d'évoquer les guerres de l'époque contemporaine on a évité les grands déploiements de masses, certainement non par économie ou pour des rai-

sons d'ordre pratique, mais justement pour parer au danger de négliger les drames personnels au profit des magnifiques reconstitutions de batailles rangées.

Par une coïncidence significative, quelques-uns des meilleurs films roumains « de guerre » (au sens strict du mot) sont précisément ceux qui attaquent violemment l'institution des armes: *la Vie ne pardonne pas* (des metteurs en scène Iulian Mihu

Séquence du film *les Flots du Danube* (de droite à gauche: Liviu Ciuleï et Lazăr Vrabie)

et Manole Marcus, 1957), *la Forêt des pendus* (Liviu Ciulei, 1964) et *Trop petit pour une si grande guerre* (Şerban Gabrea, 1970). Dans l'ensemble de la production nationale, ils se distinguent également par leur véhémence, par une vision lucide, plutôt amère, et par le raffinement du langage cinématographique utilisé pour décrire des héros qui se débattent dans l'engrenage implacable d'un univers dirigé par des principes aveugles, inhumains. Ayant trait soit à la première guerre mondiale (c'est le cas pour les deux premiers films), soit à des épisodes de la seconde, ces films ont en commun la même vocation tragique, la même intention de polémique violente. Loin de nous offrir une image avantageuse, « en rose », du courage ou de l'héroïsme, ils peignent en couleurs sombres un monde marécageux où l'amour, l'amitié, la raison lucide sont sans cesse en butte aux attaques de la force brutale, des passions exacerbées ou des mécanismes mis au point par les sombres idéologies de l'oppression, du chauvinisme, de la haine raciste, du fascisme.

Dans la guerre chacun est libre, les dés sont pourtant jetés, écrivait Sartre. Les efforts que fait l'individu pour préserver son intégrité morale, son option existentielle peuvent sembler inutiles, puisqu'ils sont impuissants devant le destin matérialisé sous la forme d'une balle ou d'un gibet. Et cependant il en va autrement, car toute protestation contre l'inhumanité, tout acte qui la combat, d'autant plus la lutte

qui engendre la solidarité humaine ou qui y tend, transcende le sort de l'individu et se change en fait historique, contribuant au triomphe de l'Homme, malgré la vulnérabilité de celui-ci en tant qu'existence individuelle. Cet aspect tragique, si non déprimant, de la condition humaine trouve une expression particulièrement éloquente dans les films de Iulian Mihu, Manole Marcus ou Liviu Ciuleï.

Ana Szeles et Victor Rebengiuc dans le film *la Forêt des pendus*

Inspiré des nouvelles d'Alexandru Sahia, le film *la Vie ne pardonne pas* a marqué un moment important dans l'évolution de la cinématographie roumaine. Le film propose une perspective contemporaine sur la première guerre mondiale au moyen d'une structure narrative extrêmement hardie: en 1957, — par conséquent deux ans avant la première représentation du film *Hiroshima mon amour*, qui allait révolutionner le langage du cinéma européen et lancer en même temps la « nouvelle vague », — Iulian Mihu et Manole Marcus renonçaient au type classique de narration et fragmentaient l'unité de temps, selon le modèle du fonctionnement de la mémoire. Par le moyen de cette structure discontinue, leur film présentait simultanément deux générations affrontant les problèmes de la guerre: les souvenirs du fils mourant sur le front de 1941 s'entremêlaient, en une suite de flashes-back, à ceux du père, vétéran de la Grande Guerre. Au-delà de ses mérites stylistiques *la Vie ne pardonne pas* s'est imposé également comme un film émouvant par sa force de persuasion et par la sincérité de sa protestation humanitaire contre tout ce qui, dans les deux conflagrations, était irrationalité ou calcul criminel de la part de ceux qui voulaient fonder leur puissance et leur richesse sur la souffrance et la mort de millions de victimes.

Dans *la Forêt des pendus* (adaptation pour l'écran du roman du même titre, de Liviu Rebreanu), le personnage principal, le lieutenant Apostol Bologa de l'armée

austro-hongroise, connaît le drame atroce de celui que les circonstances et les aveugles lois de la guerre obligent à lutter contre ses propres compatriotes roumains. C'est là une situation-limite par excellence. La désertion de Bologa constitue précisément une tentative de refus, l'effort de vaincre un destin brutalement imposé de l'extérieur ; son échec met en évidence l'absurdité de la condition humaine pendant la guerre, mais, par ricochet, fait ressortir une idée importante: à savoir que le refus singulier surtout dans des circonstances pareilles, n'a pas de sens, la solution se trouvant dans les grands mouvements collectifs, qui seuls peuvent venir à bout des forces du mal. Le talent inquiet, doué pour l'analyse de Liviu Ciuleï s'est pleinement exprimé dans ce film où le cinéaste a donné le meilleur de lui-même ; il en a été récompensé par le prix de la mise en scène au festival de Cannes en 1964. Parmi les séquences les plus hautement significatives, nous citerons, pour leur message antibelliciste particulièrement éloquent, celles où les paysans, jetant un défi à la guerre, traînent leurs charrues dans la zone même du front et, malgré les explosions des obus qui ravagent la terre, continuent à officier le rite ancestral du labourage — symbole du pain, de la paix et de la vie. La scène finale (le dîner qui précède l'exécution, servi au condamné par la femme qu'il aime) se passe en silence, comme une sorte de liturgie sacrée, concluant par une émouvante métaphore ce film dense, qui fait réfléchir sur les conditions implacables de la guerre, où deviennent impossibles les gestes élémentaires de la vie, mais aussi sur la force extraordinaire de la beauté, de la pureté morales.

Tandis que le discours antibelliciste de *la Vie ne pardonne pas* et de *la Forêt des pendus* avait eu comme support les réalités des années 1914—1918, *Trop petit pour une si grande guerre* (d'après le scénario de l'écrivain D.R. Popescu) s'inspire de la deuxième conflagration mondiale. Le cinéma roumain abordait pour la première fois dans une vision sobre et parfaitement lucide cette étape de l'histoire de la Roumanie. Le film suivait les pérégrinations, à travers l'Europe en deuil, d'un gamin ayant le grave regard d'un vieillard, et pour lequel l'enfance avait pris fin le jour où la guerre lui avait ravi son premier ami. La guerre a pourtant été présente sur nos écrans aussi sous son autre aspect, celui d'un moment héroïque mobilisant la conscience nationale pour reconquérir notre liberté. Plusieurs films ont évoqué la participation de l'armée roumaine, du peuple roumain tout entier, à la lutte contre l'Allemagne hitlérienne: *le Tunnel* (1966), *le Château des condamnés* (1970), et, plus récemment, *les Portes bleues de la ville* (Mircea Mureşan, 1974). La signification particulière de ces films tient dans le fait que l'accent, l'intérêt du metteur en scène et des scénaristes a abandonné l'idée du protagoniste singulier, considéré comme le centre vital du film, pour se diriger vers une *pluralité* de protagonistes, toujours envisagés dans leurs caractères individuels (que d'ailleurs la distribution, une équipe d'acteurs de talent en train de s'affirmer, met généralement en lumière) et surtout dans leur action commune, dans leur destin commun, ce qui — au fond — illustre l'idée exposée plus haut: l'histoire est mue par des poussées collectives, par un effort solidaire, socialement constitué et validé, où la personnalité de l'individu s'inscrit d'une façon délibérée et acquiert ainsi une nouvelle auréole d'héroïsme. Le fait d'avoir abordé dans une telle perspective, elle-même hautement humaniste, une période aussi décisive de l'histoire, que celle de la dernière guerre mondiale, demeure une des acquisitions importantes du film roumain contemporain.

Plusieurs films ont été consacrés au mouvement de la Résistance, à ceux qui, dans la clandestinité ont préparé et frayé, avec héroïsme et intelligence, la voie menant à la victoire contre l'occupation hitlérienne, pour une liberté réelle et pour une paix durable, en réunissant autour du parti communiste les meilleures forces de la nation.

De ces films, le plus intéressant et le plus accompli au point de vue artistique nous semble l'émouvant *A quatre pas de l'infini* (Francisc Munteanu, 1964), dont la mémorable scène finale — une métaphore concentrée et très simple de la ténacité, de la volonté de vaincre — pourra toujours figurer avec honneur dans une anthologie du film roumain. Francisc Munteanu est, d'ailleurs, un des cinéastes roumains qui s'est pour ainsi dire spécialisé dans l'évocation, assez diverse, des années de la guerre — inclination qui se reflète constamment non seulement dans ses films, mais aussi dans ses livres (romans et nouvelles) d'où il a, plus d'une fois, extrait la matière de ses scénarios. Dans le cadre de la production nationale, une place importante a été également occupée par les réalisations ayant trait *au climat* des années 1941—1944. L'intérêt suscité par cette période s'explique premièrement par le fait qu'elle coïncide avec un des moments qui ont décidé des destinées du peuple roumain, à savoir la préparation puis le déclenchement de l'insurrection nationale armée antifasciste et anti-impérialiste du 23 Août 1944. Considérées dans leur ensemble, des œuvres comme *les Flots du Danube* (Liviu Ciuleï, 1959), *l'Etranger*, (Mihaï Iacob, 1964), *le Procès blanc* (Iulian Mihu, 1966), *la Soirée* (Malvina Urşianu, 1971), *la Genèse* (1971), *le Pouvoir et la Vérité* (Manole Marcus, 1972), exposent un tableau synthétique de la marche de notre nation et éclairent — par des récits dynamiques, souvent inspirés de faits réels — les causes multiples du procès historique et la signification profonde de ces événements et de ces expériences collectives, transformant cette reconstitution en une vaste fresque et un acte d'hommage lucide. Situés à la confluence de la chronique et de l'histoire, ils présentent principalement un véritable tableau politique, social et moral de l'époque. Ces films que l'on a appelés « d'atmosphère » analysent à la fois la décomposition de certaines classes sociales, l'écroulement de leur système de valeurs et le processus par lequel s'est affirmée une conscience de nouveau type, dont les porteurs, à ce moment-là, sont précisément les combattants insurgés; l'action de ceux-ci inaugure une ère de justice sociale, de construction pacifique, d'abondance matérielle et spirituelle au profit des masses. Cependant, il nous faut avouer que l'Insurrection du 23 Août 1944 attend encore les œuvres dignes d'elle et vraiment représentatives du niveau actuel de notre art cinématographique. En les réalisant, sans pour autant renoncer à traiter d'autres thèmes également généreux, fidèle à ses traditions, le cinéma roumain continuera à porter au monde son message essentiel: un humanisme dynamique ayant triomphé de toutes les vicissitudes fût-ce au prix de certains sacrifices, afin que l'humanité présente et future soit délivrée de ses cauchemars et puisse consacrer son génie non plus à la destruction, à la haine, à une violence absurde et criminelle, mais à l'instauration d'un monde plus juste, d'un monde meilleur pour tous les fils de notre planète.

Trop petit pour une si grande guerre

«SOYEZ TOUS EMBRASSÉS, MILLIONS D'ÊTRES!»

par VASILE TOMESCU

Héritier d'une très ancienne culture, où la musique, parmi les autres arts, a toujours été honorée pour les vertus morales qu'elle fait germer dans les âmes, le peuple roumain a toujours tenu le chant pour son meilleur compagnon. Le mythe d'Orphée, qui veut que la musique assure à l'homme l'immortalité, trouve un correspondant approprié dans l'art des créateurs de ballades et de complaintes des contrées danubiennes et karpatiques, pour lesquels le chant a le pouvoir incomparable de charmer et de subjuguer la nature, de l'animer et de l'obliger à s'incliner, domptée, devant l'homme — son maître et son ami. En confiant à la musique la part la plus secrète de lui-même — depuis la sage sérénité de la ballade de *Mioritza* jusqu'au dramatisme des lamentations funèbres; de l'exubérance de l'*Alouette* et la danse des *Călushari*, au profond sentiment de dignité nationale exprimé par les chants glorifiant Etienne le Grand ou Michel le Brave, qui remontent au XVIe et au XVIIe siècles, ou encore aux ballades des haïdouks ou aux couplets satiriques marqués par l'amour de la liberté et de la justice sociale — le peuple roumain a affirmé sa foi dans la valeur morale et esthétique de la musique, dans son pouvoir de plaider pour le triomphe des valeurs humaines. Parmi celles-ci, une place d'honneur est réservée aux valeurs du travail constructif, qui ne peut s'exercer que dans une ambiance pacifique. « Hé, grand Empereur de nos terres !/Faites la paix et non la guerre ! » dit, entre autres, une chanson recueillie dans la commune de Leheceni, du département de Bihor et publiée par le compositeur Béla Bartók dans son recueil de *Chants populaires roumains de Bihor*.

En continuant et en développant, avec le fond mélodique spécifique du folklore roumain, les idées élevées qu'il exprime, les compositeurs roumains ont créé, à leur tour, de nombreux ouvrages marqués par les idées de la paix et du rapprochement entre les peuples. A cet égard, le credo de nos artistes a été admirablement exprimé par le plus éminent des musiciens roumains, Georges Enesco, en 1945: «L'artiste découvre à l'humanité le chemin vers l'harmonie, qui est le bonheur et la paix ». Ces mots fondent une conception de l'art démocratique, profondément humanitaire, une véritable profession de foi qui est à la base non seulement de la création d'Enesco, mais également de l'école musicale roumaine dans son ensemble.

Une des créations roumaines les plus significatives, manifestant l'aspiration à la paix, est la *Troisième Symphonie* de Georges Enesco, réalisée dans les premières décennies de notre siècle. Elle a été composée entre 1916 et 1918 et interprétée à Bucarest en 1919, sous la direction de l'auteur, puis à Paris, où elle connut un grand succès sous la baguette de Gabriel Pierné. De l'aveu de Georges Enesco, cette œuvre, écrite sous l'impression des événements tragiques de la première guerre mondiale, a en quelque sorte le caractère d'une musique à programme. Il ne s'agit certes pas d'un

programme détaillé, comme pour certains poèmes symphoniques, mais d'un programme philosophique, qui retrace, tout au long des trois mouvements de la symphonie, les efforts entrepris par l'homme dans sa lutte contre les forces destructrices, le triomphe passager de celles-ci, ensuite le combat repris et les souffrances qu'il exige, couronné enfin par la paix reconquise dans la quiétude que lui ont value les sacrifices. Le vaste programme poétique et dramatique s'exprime par un procédé cyclique, qui assure l'unité de l'œuvre dans la diversité des événements sonores. Dans l'opinion des musiciens de l'époque, cette *Symphonie* produisit une impression profonde, illustrée par ces lignes signées en 1921 par Alfred Bruneau: «Il y a dans la *Troisième Symphonie* une effervescence de génie, une abondance musicale, une force, une grandeur, une poésie, une grâce et une expressivité qui nous ont enthousiasmés. » Le développement des thèmes revêt, en effet, des proportions épiques. Le rythme trépidant, suggérant une cavalcade diabolique et faisant ressortir, par contraste, les pages de poésie lyrique élevée, les développements thématiques basés sur un complexe de chromatismes et d'aspérités harmoniques, une orchestration douée d'une exceptionnelle efficience des combinaisons de timbres, tout cela assure à cette symphonie une force de suggestion exceptionnelle. L'intervention du chœur dans la troisième partie produit, par sa fusion avec l'orchestre — auquel l'orgue apporte un maximum d'ampleur sonore — le même effet d'apothéose de la paix et de la fraternité que l'on retrouve dans le finale de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Il est vrai que le sentiment de l'amitié, l'idée de la solidarité des hommes dans la lutte pour le mieux-être ne sont pas uniquement des particularités de cet ouvrage d'Enesco; ils caractérisent toute son œuvre, dont le sommet est marqué par la tragédie lyrique *Oedipe*, traversée par l'aspiration de l'homme à la connaissance, à la possession de la vérité, conditions de son bonheur.

Les idées dont je viens de parler sont d'ailleurs chères à toute l'école musicale roumaine moderne, car elles s'inscrivent dans les coordonnées de cet humanisme supérieur que le mouvement artistique roumain de notre temps s'efforce d'affirmer comme la clef de voûte, éthique autant qu'esthétique, des valeurs qu'il crée. Cet humanisme est indissolublement lié à l'idéal du travail pacifique, fondement nécessaire à la fois au bonheur de la société dans son ensemble et à celui de l'individu désireux d'affirmer harmonieusement sa personnalité.

Dans un esprit pareil, les idées de la paix sont entendues soit comme des éléments concrets autour desquels s'agence une véritable action dramatique — dans des œuvres vocales-symphoniques, d'opéra ou d'opérette, des pièces chorales ou dans la musique légère —, soit comme des idées générales auxquelles on dédie des œuvres de musique symphonique ou de musique de chambre qui ne comportent pas un programme concret, précisé par le compositeur. Parmi les ouvrages les plus significatifs en ce dernier sens, nous distinguerons le *Quatuor n° 1 en do majeur*, « dédié à la Paix », composé par Ion Dumitrescu en 1949. La substance philosophique active du *Quatuor* s'incarne dans une musique profondément optimiste et que caractérisent l'exubérance de la couleur, des rythmes pleins de vitalité, une harmonie et une construction architectonique révélatrices de l'esprit inventif, de la sensibilité robuste de l'auteur. Des œuvres du même ordre, également inspirées par l'idée de la paix, cette fois dans le domaine de la musique orchestrale, sont — par exemple — la *Quatrième Symphonie « l'Appel à la Paix »*, d'Alfred Mendelsohn (1951) et la *Seizième Symphonie en sol majeur, « le Triomphe de la Paix »*, composée par Dimitrie Cuclin et présentée en première audition en 1963.

Particulièrement adaptées à la configuration musicale des tensions dramatiques dérivant de la lutte des peuples pour sauvegarder la paix, contre les forces anti-humaines, sont les formes de la musique chorale et vocale symphonique: la ballade, la cantate,

l'oratorio. Le *Chant de la Paix*, pour chœur et orchestre, écrit par Zeno Vancea, jouit d'une grande notoriété non seulement en Roumanie, mais aussi à l'étranger. Les dix strophes du poème dû au poète tchèque Viteslav Nezval, qui ont inspiré cette cantate, placent dans une lumière d'apothéose la vision d'une humanité prospère sous le règne tranquille de la paix. Le tempérament éminemment lyrique du compositeur a, d'une manière heureuse, rencontré la voix généreuse, parfois grave, du poète. Cette rencontre a engendré une substance mélodique séduisante, mise en valeur par des développements polyphoniques dans le cadre d'une atmosphère expressive unitaire. Le *Chant de la paix*, dont la dernière partie marque un véritable apogée de l'hymne à résonance modale, où la technique de l'imitation contrapuntique et la riche trame rythmique jouent le rôle principal, demeure une des réussites du genre dans la musique roumaine moderne. Une tension encore plus dynamique, riche en contrastes sur le plan harmonique et orchestral marque les plus récentes cantates militant contre la guerre, parmi lesquelles nous mentionnons la cantate intitulée *le Visage de la Paix* d'Aurel Stroe inspirée par des poèmes de Paul Eluard. Le compositeur roumain a valorisé les significations poétiques sur lesquelles il a fondé son ouvrage par une musique ardente et vigoureuse, où les instruments de percussion et le libre développement des rythmes jouent un rôle prépondérant.

Dans le domaine de la musique plutôt épique, on peut remarquer la *Ballade du drapeau* composée par Sigismund Toduță sur des vers de Victor Tulbure; un effet particulièrement dramatique est dû à l'élaboration polyphonique de fragments de lamentations funèbres folkloriques. Des mouvements comme le *Récitatif*, la *Passacaille* et la *Fugue* expriment la profonde douleur d'une mère dont le fils est tombé dans la lutte pour la justice sociale, contre le fascisme; cette douleur se transforme pourtant, vers le mouvement final, en volonté de continuer son action, pour assurer à l'humanité un avenir meilleur. Représentative, à son tour, nous semble la *Ballade pour baryton, chœur et orchestre* de Mihaïl Jora, un des plus doués parmi les héritiers de Georges Enesco; composée sur des vers de Mariana Dumitrescu, cette ballade évoque le combat pathétique et les souffrances de ceux qui se sont sacrifiés pour la liberté et dont les aspirations ont trouvé, de nos jours, leur accomplissement. L'œuvre progresse librement, offrant l'apparence d'une improvisation, mais — tout comme le genre populaire de la ballade — elle structure ses différents épisodes pour les solistes, le chœur et l'orchestre, dans un récitatif unitaire dont la structure dramatique est nette et puissante. Parmi les créations contemporaines d'ampleur, dans le genre de l'oratorio, inspirées par le thème de la paix et par une vision lumineuse de l'avenir de l'humanité, la *Constellation de l'homme* de Tiberiu Olah, sur des vers de Vladimir Maïakovski, jouit d'une grande popularité. Conçue d'après un fragment du poème *150 000 000*, l'œuvre se compose de deux sections, dont la première présente une image suggestive de la transformation révolutionnaire du monde, et la seconde dessine la vision de la grande fraternisation mondiale qui consacrera dans l'avenir le triomphe de la justice et de la paix. L'oratorio a pour leitmotiv un thème énergique, comme un appel, que le compositeur traite avec une fantaisie inépuisable tout au long d'un cycle de variations. Il réussit à obtenir la synthèse d'un lyrisme généreux, extatique, et du tumulte dynamique, vigoureux, de l'action révolutionnaire exercée par l'homme délivré. Utilisant des procédés expressifs très variés qui vont de la récitation rythmée jusqu'à d'heureux enchaînements polyphoniques et modaux, l'ouvrage charme par sa spontanéité et son coloris.

Le sujet éternel et universel de la paix a aussi été traité au niveau de l'opérette, et cela d'une façon appropriée et ingénieuse. *Lysistrata* de Gherase Dendrino, sur un livret de Nicușor Constantinescu, d'après Aristophane, s'est imposée ainsi comme l'une des créations modernes les plus réussies du genre; elle a été représentée également

sur des scènes étrangères. Chansons à caractère militant, refrains d'amour, couplets satiriques, moments chorégraphiques alternent dans cette opérette avec un remarquable sens dramatique et une science très sûre de la mise en relief du message. Le thème de la paix retrouve un écho de notre temps dans l'opérette *Colomba* d'Elly Roman, sur un livret de Mircea Ştefănescu; le sujet en est inspiré par des moments du Festival Mondial de la Jeunesse et des Etudiants pour la Paix et l'Amitié, qui s'est déroulé à Bucarest en 1953. L'amour et l'aspiration à la paix réunissent les jeunes dans la même voie, leurs sentiments s'expriment par des valses pleines d'élan, par les chansons des ouvriers du port, par des couplets satiriques et humoristiques, par des airs empreints d'un lyrisme intense et particulièrement mélodiques.

Le combat pour le progrès d'une humanité délivrée du cauchemar de la guerre engendre des créations nouvelles dans d'autres genres musicaux également; une popularité exceptionnelle ont acquis à cet égard les pièces chorales composées par Ioan D. Chirescu, et les mélodies de musique légère de toute une pléiade de compositeurs, lancées chaque année dans le cadre du Festival national de musique légère de Mamaïa. En même temps, des créations nouvelles dans les genres orchestraux complexes expriment, en tant qu'aspects divers d'un credo unique, l'idée de l'effort constructif que le peuple roumain accomplit aujourd'hui, l'appel que ce peuple lance au monde entier en vue de sauvegarder l'avenir, de faire disparaître le spectre de la souffrance, de la misère, des oppressions. Remarquons, à cet égard, *l'Ode pour chœur et orchestre* de Dumitru Capoïanu, inspirée par la poésie *Sources* d'Eugen Jebeleanu et composée en l'honneur du XXXe anniversaire de la Libération de la Roumanie de sous la domination fasciste. Le contenu de l'ouvrage est suggéré par les vers: « Louange à l'amour, au printemps, à l'amitié, de beaucoup plus forts que la terreur. . . A leur liberté — gloire dans les forêts et dans les champs ». La forme est celle d'une cantate de type libre, à variations, où le chœur est soutenu par une vive action orchestrale.

Généreux comme la vie même, qui s'épanouit et prospère aux époques de quiétude, le thème de la paix et de l'humanisme offre des perspectives infiniment riches, des solutions variées en nombre illimité à la personnalité créatrice des compositeurs qui veulent s'affirmer sur ce terrain et ajouter de nouvelles valeurs au patrimoine universel. Ainsi la musique d'aujourd'hui pourra-t-elle perpétuer, par ses voix multiples, le vibrant appel qu'adressait aux peuples, il y a plus d'un siècle, *l'Ode à la Joie* de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven: « Soyez tous embrassés, millions d'êtres! ».

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● A Genève, le violoniste roumain Ion Voicu a donné un concer extraordinaire, accompagné de l'orchestre Suisse Romande.

● Le soprano Horiana Brănişteanu et la basse Constantin Dumitru ont soutenu un récital à Düsseldorf.

● L'ensemble folklorique « Someşul » de Cluj a participé au Festival de folklore de Dijon.

● Le chœur « Madrigal » a donné un concert extraordinaire à Helsinki.

● Le soprano Maria Nistor-Slătinaru a interprété les rôles principaux des opéras *la Dame de pique* (à Zurich) et *Simone Boccanegra* (à Karlsruhe).

● La violoniste Silvia Marcovici et le pianiste Albert Guttman ont offert un récital, accompagnés de l'orchestre symphonique de Baden-Baden.

● A l'« Auberge roumaine » de Grenoble, la formation orchestrale dirigée par Ionel Budişteanu a présenté un programme de musique populaire roumaine.

● A Livourne, l'Opéra roumain de Cluj a soutenu une série de spectacles avec *Madame Butterfly*, *Rigoletto* et *le Trouvère*, ainsi qu'un concert vocal au programme duquel figuraient des airs d'opéras et des morceaux de musique roumaine.

● La pianiste Liana Şerbescu a donné un concert, accompagnée de l'orchestre symphonique de Stockholm.

● A Ankara, Constantin Petrovici a dirigé l'opéra *l'Enlèvement au Sérail*.

● Le Théâtre « C. I. Nottara » a présenté aux spectateurs de Sofia (R. P. de Bulgarie) les pièces *Hamlet* de Shakespeare et *le Huitième jour dès potron-minet* de Radu Dumitru.

● Au Festival international du Film pour la jeunesse — le « petit Cannes » — deux présences roumaines ont été signalées: le *Retour de Magellan* et *Débuts*, deux films dont les réalisateurs font partie de la « nouvelle vague » du film roumain: Cristina Nicolae et Constantin Vaeni.

IN MEMORIAM

ZAHARIA STANCU
(1902—1974)

Connu avant-guerre surtout comme poète (début: *Poèmes simples*, 1927) et publiciste, Zaharia Stancu est, pour les premières générations d'après-guerre, devenu le prosateur par excellence, auteur du roman *Nu-pieds* (1948) et des cycles à caractère de mémoires qui lui succédèrent (*les Molosses, les Racines sont amères* — 5 vol.), entrecoupés de romans tout aussi originaux sinon tout aussi célèbres: *la Forêt folle*, *la Tribu*, *Combien je t'ai aimée*. L'image a donc été renversée et il a fallu attendre la réédition de son œuvre poétique plus ancienne et la parution de nouveaux volumes de vers, tels que *Chanson murmurée* et *l'Epée du temps*, pour « redécouvrir » le poète. Le publiciste aux accents d'un radicalisme démocratique de l'entre-deux-guerres, puis d'orientation ouvertement communiste, possède une force et une expressivité qui égalent celles des grands polémistes de notre passé journalistique. Il reste aux futurs critiques de l'œuvre de Zaharia Stancu de situer l'articlier à la place qu'il mérite.

Le poète débuta par des vers d'aspect traditionaliste, influencés au commencement par Ion Pillat et Tudor Arghezi, mais trouva rapidement un style personnel. En lisant les recensions consacrées à ses *Poèmes simples* et aux autres volumes datant de la même époque, on remarque que la majorité des commentateurs étaient frappés par leur grâce de miniature, par leurs paysages bucoliques, par la délicatesse de porcelaine de sa poésie. Plus tard, Zaharia Stancu a laissé voir une autre facette de son lyrisme et notamment son puissant fonds sensoriel, tendant à briser les moules de la description de la nature et de la confession. Les critiques George Călinescu et Şerban Cioculescu, qui ne se sont occupés de la poésie de Zaharia Stancu qu'à la veille et pendant la guerre, ont trouvé que celle-ci s'imposait par certaines duretés de langage et un naturisme de plus en plus marqué (« un bain de sensations fraîches », disait G. Călinescu). Le sage traditionalisme avait cédé la place à une poésie visionnaire comportant de nombreux éléments fabuleux. Les symboles, apparemment naïfs, deviennent mystérieux ou étranges. Les chevaux, les ours, les renards, les rouges couleur de sang désignent des réalités élémentaires, des forces cosmiques, dans des poèmes d'un expressionnisme stylisé. Peu à peu, à l'intérieur de la poésie se produit également une autre transformation, d'essence musicale. Les vers, tellement suggestifs au début, témoignent maintenant d'une structure mélodique précise, faite de répétitions et de formules incantatoires, dont certaines sont d'origine folklorique. L'invocation se substitue à la description. L'art du poète est presque inanalysable. A l'innocence décorative de *Blanches*, l'un de ses premiers volumes, correspond, dans ses dernières poésies surtout, écrites vers 1970, une innocence de la formulation, un naturel du discours,

laissant deviner une tension intérieure née de questions sans réponse et de frayeurs sans remède. La poésie s'est dépouillée de ses ornements. Un poème est maintenant, intégralement, une métaphore où perce une extraordinaire authenticité existentielle. *Rencontres avec Attila*, ainsi que d'autres poèmes datant de cette période, comptent parmi les plus émouvantes confessions lyriques de la littérature roumaine.

Encore que cela puisse paraître paradoxal, vu sa notoriété internationale, le prosateur, tout aussi fécond, est moins bien connu. Quelques formules critiques, et parmi celles-ci son lyrisme fondamental est la plus répandue, reviennent dans presque toutes les études sans pourtant apporter beaucoup de nuances nouvelles. L'auteur de *Nu-pieds* est néanmoins, probablement, l'un des plus modernes prosateurs roumains des trois dernières décennies et ce n'est qu'apparem-

ment que, par les thèmes de ses livres, il peut être intégré à la tradition, si féconde dans la littérature roumaine, des romanciers de la vie rurale. Il n'y a, au fond, presque plus rien de commun entre *la Révolte* de Liviu Rebreanu, de 1933, et *Nu-pieds*, de 1948, comme si le village roumain n'était plus le même, en dépit du fait que, dans les deux romans, les événements se déroulent vers le début du siècle. Je ne vois pas non plus ce qu'un roman de Sadoveanu pourrait avoir de commun avec *la Tribu*, sauf peut-être le cadre général — une société gou-

vernée par des lois, par des normes précises, ancestrales. Sans traiter du village contemporain proprement dit, comme le fait Marin Preda dans le second volume des *Moromété* ou dans *le Grand solitaire*, Zaharia Stancu a, avec *Nu-pieds*, introduit dans la prose rurale autochtone une nouvelle vision. Par rapport au village des romans classiques, celui qu'il dépeint, lui, semble situé sur une autre planète. Dans *Ion* de Liviu Rebreanu et même dans le premier volume des *Moromété*, comme d'ailleurs dans n'importe lequel des romans de Sadoveanu, la vie du village est encore régie par de puissantes valeurs sociales et morales contraignantes, et même les pires violences (comme c'est le cas dans *la Révolte*) semblent trouver leur place et leur explication dans un univers cohérent, même quand elles menacent de désintégrer cet univers. C'est aussi la raison pour laquelle cet univers nous semble tellement familier, tellement bien connu. Chez Zaharia Stancu, par contre, l'univers paysan nous frappe par son étrangeté. Depuis les noms des gens et des lieux jusqu'à ce qui s'y passe, tout est bizarre et pourrait paraître presque anormal si l'on ne savait pas que les terribles dislocations y sont conditionnées par un double processus : le caractère de plus en plus exploiteur des gros propriétaires fonciers et la pénétration, encore à ses débuts au moment de l'action, des règles sociales de type capitaliste. L'âme des habitants a subi une transformation profonde, comme si les anciennes valeurs se fussent brusquement effondrées et le monde fût devenu absurde. Les rituels, dégradés, ont été remplacés par la violence, le crime, la bestialité. *(La Tribu*, roman de la déportation des Tziganes pendant la deuxième guerre mondiale, présentera lui aussi, le processus de la dégradation des lois et des normes de vie dans une collectivité ancestrale, menacée de disparition.) A la cohérence du village traditionnel s'oppose un univers de relations inaccoutumées. L'unité a été définitivement brisée. Quelque chose d'approchant se passe d'ailleurs également dans *les Moromété*, mais le processus est, chez Zaharia Stancu, plus radical dès le début. Aucun de ses personnages, ayant quitté l'orbite du village d'origine, ne peut retourner au berceau. Nicolae Moromété a encore la nostalgie de son village et de son père. C'est un « déraciné » pareil à tant de héros sadovéniens. Darié ne peut plus, lui, retourner dans son village (Omida) qu'en s'aidant de la mémoire : une mémoire active car, à l'encontre des nostalgies des déracinés, qui ne sont qu'une forme de passivité, sa mémoire est pour lui un moyen de recomposer et conserver un village qui n'existe plus, une famille, une activité qui se sont dissipées dans le néant. L'élégie, ou plus exactement la litanie de *Combien je t'ai aimée*, dernier roman de Zaharia Stancu, qui pour reconstituer ce monde prend pour point de départ la mort de la mère, est dépourvue de toute illusion quant à la persistance des anciens rapports. De là aussi le grand rôle de la mémoire qui est la clef de toute la littérature de Stancu. Une formule la déclenche : rien ne pourra plus l'arrêter. La mémoire est la force active de ce personnage qui, vers la fin de *Nu-pieds*, devient une espèce de « vagabond ». A certain point de vue, Darié est un type humain inédit dans notre prose. Darié parcourt son pays *(La Forêt folle)* et le monde *(le Jeu avec la mort)*; c'est un perpétuel errant, qui n'a plus où revenir. A ce monde hors de ses gonds correspond un héros en migration continuelle, un « picaro » moderne, pareil, sur un autre plan certes, aux héros d'un Henry Miller, d'un Céline ou d'un Durrel, âmes anxieuses et troublées. Une note « existentialiste » n'est point étrangère à ce personnage, témoin de l'effondrement définitif de certaines structures sociales et morales, expulsé de partout et partout indésirable.

A cette vision vient s'ajouter une technique moderne du récit. Romans

de la mémoire, les romans du cycle *Nu-pieds* (mais aussi *la Tribu*) sont des mosaïques de faits et d'idées, leur logique narrative étant tout aussi pulvérisée que celle du monde qu'ils décrivent. Le critique Paul Georgescu remarquait chez Zaharia Stancu « la rare symbiose entre une structure archaïque, une sensibilité révolutionnaire et une conception absolument moderne, cinématographique ». Mon opinion diffère de celle du critique seulement en ce qui concerne l'appréciation de la structure archaïque. Bien qu'antérieur, au point de vue de la mentalité, au village de Rebreanu et Preda, plus cruel, plus sauvage, le village de Zaharia Stancu a un caractère archaïque qui le maintient à égale distance de Sadoveanu aussi; ce ne sont pas les rituels qui y prédominent mais, ainsi que nous le disions, leur dégradation. C'est là une société archaïque en décomposition, persistant avec une vaine obstination dans un univers « sorti de ses gonds », un univers se trouvant sous l'emprise d'une violence absurde, aveugle, inexplicable pour l'ancestral, le patriarcal mode paysan d'être, de penser, d'agir. La technique cinématographique et kaléidoscopique résulte du besoin de hâter la marche des événements tout en élargissant la perspective. Le calendrier de Sadoveanu et de Rebreanu est autre que celui de Stancu, où la fureur de l'histoire — colère vengeresse, collective on individuelle, des opprimés — acquiert la force dévastatrice d'un élément de la nature déchaînée. Zaharia Stancu est moderne justement pour avoir redécouvert la nature en tant que force élémentaire. La note archaïque provient, dans *Nu-pieds*, *le Jeu avec la mort*, *la Tribu*, justement de cette transformation de l'histoire en une force primaire. Le réel (social, psychologique) n'est plus rationnel dans le sens de sa réduction à un ordre simple et stable. De par l'acceptation implicite d'un tel ordre des choses, *Ion* (de Liviu Rebreanu) ou *l'Auberge d'Ancoutza* (de Mihaïl Sadoveanu) tiennent encore du XIXe siècle. *Nu-pieds* inaugure l'épopée d'une nouvelle « époque sombre » et la même révolte de 1907 qui avait préoccupé Rebreanu ou Cezar Petrescu se trouve pour la première fois, par Zaharia Stancu, considérée sous la perspective du siècle où elle se produisit.

Avec Zaharia Stancu disparaît non seulement une figure marquante de notre vie littéraire (il était président de l'Union des Ecrivains) et publique (il fut député et membre du Conseil d'Etat), mais aussi l'un des plus importants écrivains roumains contemporains.

NICOLAE MANOLESCU

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

LIVRES

POÈTES DE LA TERRE ROUMAINE

Dans la multitude de poètes dont les œuvres ont paru au cours de 1974, nous avons choisi ceux qui, par la présence expressive de leur moi lyrique connexé aux mouvements psychiques de la collectivité, par l'atmosphère que dégage leur hommage à la terre qui les a vu naître, nous ont semblé les plus représentatifs. Cinq poètes appartenant à différentes générations, les deux premiers prenant place parmi les vétérans de l'art poétique, se rencontrent sur les coordonnées essentielles du sentiment spécifiquement roumain de l'espace et du paysage, des couleurs et des tonalités, du temps en tant qu'histoire.

De formation plutôt traditionnelle, Mihaï Beniuc présente dans son recueil intitulé *A jamais demeure le foyer* une vision tridimensionnelle — passé, présent, futur — de l'histoire du pays depuis les temps des Thraces. Dessinant à traits rapides «l'ancestrale terre» il confère à ses évocations pleines de force et de fraîcheur une teinte pathétique, et s'incline devant ceux qui sont morts en défendant les frontières *(In memoriam)*; après quoi il descend dans le tumulte du présent conscient d'être, lui, poète, un simple passager dont l'immortalité n'est que l'immortalité même de la terre: « En toi gisent mon éternité et le seuil / Où dans d'âpres combats j'ai planté le drapeau » *(Sous ton généreux soleil)*. Dans le vers de Mihaï Beniuc, l'histoire contemporaine devient une ode *(Pour la fête du pays)* et le verbe galope sereinement sur « une terre républicaine immaculée » habitée par « un peuple de sages », l'optimisme débordant étant l'un de ses traits les plus caractéristiques.

Tempérament opposé à l'impétuosité e à l'esprit de tribun de Beniuc, Virgil Cariat nopol chante, dans *Elégies et élégies* (le titre même en dit long), l'inégalable beauté des jours et des nuits de la Roumanie, ses routes parcourues avec nostalgie par le char à bœufs derrière lequel s'avancent « tous ensemble nos aïeux », la forêt — témoin et amie — le chuchotement des maïs, en un vers reposant où se rassemblent, comme en une ballade, de chaudes métaphores secrètement murmurées. Le monde du village est un univers de coutumes ancestrales, un monde auquel le poète revient souvent, convaincu de s'y retremper, de s'y fortifier *(le Village)*. En fait, le temps, l'histoire se matérialisent dans la poésie de Carianopol par des us et coutumes qui « sur les parois du cœur sont demeurés », par la santé de la terre, due à « la merveille des blés mûrs » *(l'Eté d'or)*, par la dignité des grands hommes *(Etienne le Grand mourant)*, par le fait que « notre mère la terre natale est notre vie à tous ». La poésie de Carianopol se montre à nous en vêtements ethnologiques qui semblent renvoyer aux harmonieux dessins des blouses minutieusement brodées sous le soleil de midi.

Dans son recueil *la Saison de la confiance*, Corneliu Sturzu, qui appartient, lui, à la génération moyenne, nous apporte, en une poésie aux notations suggestives, une image avant tout citadine de la Roumanie. La patrie est vue à travers le nouveau visage de ses hommes, « liés à des roues, des volants et à des truelles, / liés à des lits d'accouchées et à des cornues, / à des manuscrits, / des tombeaux et des livres » *(Voyage de nuit)*, à travers l'amour des êtres humains qui en

assure les constantes spirituelles, à travers tous ceux qui ont défendu ses rivières, ses récoltes, qui ont allumé pour elle « des étoiles en plein jour » *(les Montagnes)*, l'analogie établie par le poète entre le courage des fils du pays et l'altière grandeur des montagnes étant évidente. Le poète termine le cycle sur un poème ou plutôt un hymne intitulé *Drapeau:* une histoire tout entière concentrée en huit vers d'un énoncé grave, qui transcende le souvenir « dans le souffle de l'action », une histoire dont toutes les réalisations sont animées par « le pur horizon de la patrie ».

D'une génération proche de celle de Sturzu, Dumitru Bălăeţ cultive une poésie de méditation philosophique. Il ressent organiquement le transfert de la sève des arbres dans sa propre constitution, en tant que justification de son « désir d'avoir des racines », d'être indissolublement lié à la terre *(Peut-être quelque part)*. Ses collines natales sont les fondements de son introspection *(Herbes)*, pour lui la terre est comme un corps frais aux pas vibrants d'amour. Du miracle de la pluie qui chante sur les toits, et tombe en automne sur les arbres *(Ecoute la pluie)* il tire des odes à la terre — ce merveilleux éden de paix *(De même la pensée)*.

Plus jeune que les précédents, Nicolae Dragoş apporte une note à part, une note solennelle. Partant d'un ferme credo poétique (« de même que la patrie, le chant est immortel »), le poète s'identifie aux grands mouvements de l'histoire, il emprunte leurs figures aux grands hommes qui ont scellé le destin de ce territoire: au roi dace Décébale ou à Tudor Vladimirescu, le chef de la révolte de 1821; dialoguant avec eux ou avec lui-même, il semble découvrir leurs pensées et en rendre leurs cours limpide. Dans la poésie de Dragoş, le passé avec ses combats, évoqués en vers d'une large respiration *(De tout temps le pays)* et glorifiant les sacrifices des défenseurs de ses frontières, préfigure le pays tel qu'il est aujourd'hui: « Des lointains pleins de sacrifices tu t'avances vers une Roumanie nouvelle / qu'à jamais tu portes comme une icône, sous le temple de ton front ». En des vers chargés de métaphores (le pays est « ombre vivante, « stalactite invaincue », « effigie », « fontaine-rameau », « accouplement sacré d'air et de formes », etc.) Nicolae Dragoş s'emploie à esquisser le portrait de la Roumanie contemporaine, comme le ferait un obsédé du pinceau qui ne voudrait omettre aucun détail des couleurs, aucune nuance. Il attribue au pays des traits profondément humains, lui confère un corps et des yeux *(Portrait de patrie; Car tu es le temps lui-même)*; il le charge de sensations et de sentiments, de douleurs et de lumière. L'idée de continuité, de confiance en la terre et en ses miracles, en l'avenir qui se construit sur une histoire légendaire *(Pavois d'éternité*, poésie qui donne son titre au recueil), donne au vers et vigueur, et virilité, et solidité.

MARTA CUÏBUŞ

PLATON PARDĂU:
L'ÉTRANGE MOUVEMENT DU CŒUR EN AVRIL

ÉDITIONS EMINESCU

Le nouveau roman de Platon Pardău est, pour le thème et pour le style, une suite du roman *Heures matinales* qui, il y a deux ans, fit remarquer le prosateur. Ensemble, ces deux livres composent une monographie assez véridique de la vie d'un département roumain au cours d'une vingtaine d'années (1950—1970). Ce qui les distingue, c'est d'abord l'objet de l'investigation: dans le roman antérieur il s'agissait de l'action sociale

du héros; cette fois, c'est surtout son existence personnelle qui est en cause. Le personnage central du roman récemment paru est un militant du Parti Communiste Roumain, un homme ayant peu à peu acquis de l'expérience, fruit de son existence individuelle autant que de l'époque historique où il vit; cet homme est animé — dans le plan du quotidien — par le désir de résoudre les problèmes dont il répond, aussi bien que par son effort d'empêcher qu'un drame ne se déclenche au niveau des ressorts les plus intimes de sa vie personnelle. Adepte de la perfectibilité, il garde, devant le milieu avec lequel il est en contact, et aussi devant les événements plus ou moins heureux de sa vie de famille, une attitude sans équivoque, fondée sur sa conviction que le bien et le mal ne sont pas, au point de vue pratique, des catégories figées. Son trait essentiel est d'être *un homme comme les autres*, ayant connu le succès aussi bien que l'échec, résolu dans l'action et, néanmoins, doutant souvent de la valeur des solutions qu'il a choisies. L'écrivain propose un personnage particulier : celui de l'homme qui assume ses responsabilités devant la réalité, tout en niant, par principe, les dogmes dans sa façon de penser et, par conséquent, dans ses actions à effet social. Responsable, par exemple, de l'activité économique de la coopérative agricole d'un village de son district, il sait stimuler l'intérêt de la collectivité et son esprit d'initiative; de même lorsqu'il doit éclaircir un cas, assez compliqué, de manquement à la morale, il sait également remplacer les mesures de contrainte brutale par d'autres, calmes et naturelles, dictées par le bon sens. Au fond, le héros de Platon Pardău est un personnage qualitativement nouveau : c'est l'homme d'action sociale, dans la structure duquel l'ancienne discordance entre sa conduite envers soi-*même* et son comportement à l'égard des autres a été éliminée. Par cela, il s'enrichit d'une plus grande cohérence intérieure et d'une plus haute authenticité.

Ecrit dans un style coulant et clair, qui diffère du style de reportage des *Heures matinales*, le roman récent s'impose, finalement, par sa tentative de pénétrer plus profondément dans la condition existentielle des personnages, de découvrir leur dynamique intérieure et en dernière instance, de crayonner les profils humains sans couleurs inutiles, avec lucidité et réalisme.

★

FRANCISC PĂCURARIU: **LE LABYRINTHE**

ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ

Poète et essayiste, commentateur avisé de la littérature latino-américaine, Francisc Păcurariu a donné avec *le Labyrinthe* un roman à thème historique, traitant un épisode dramatique de l'histoire nationale : la situation sociale et politique de la Transylvanie après le Diktat de Vienne (1940), la tragédie de la guerre et le devenir révolutionnaire de plusieurs consciences dans le tumulte de la guerre antifasciste. Le prosateur ne se contente pas d'exposer un récit. Son intention a été de retrouver, dans la succession des événements historiques, les déterminations objectives de plusieurs mutations de consciences, donc de plusieurs destinées individuelles. Par conséquent, nous découvrons dans la structure du livre l'existence de deux romans : l'un, écrit à la troisième personne, objective, concerne le fait historique dans son déroulement documentaire; l'autre, écrit à la première personne, subjective, décrit le devenir du personnage narrateur, Sabin Popa, sous le rapport de ses idées socio-politiques. C'est le passage d'une attitude passive, indifférente aux phénomènes de la vie sociale, à l'attitude militante, active, due à la révélation du sens inscrit dans la dynamique de l'histoire; le passage du sentiment d'être un raté à celui d'avoir compris la raison de sa vie. Les deux

bras du fleuve épique coulent, chacun, pour son propre compte jusqu'au point à partir duquel, s'étant rencontrés et confondus, ils font route ensemble. Cet instant, c'est la participation forcée du héros à la guerre que les bandes fascistes ont déchaînée contre l'Union Soviétique, guerre d'où il revient infirme, muni pourtant d'une nouvelle façon de voir et de comprendre les événements. L'aggravation des conflits sociaux et politiques à la suite de la violation de l'intégrité du territoire roumain par le Diktat de Vienne et à la suite de l'offensive fasciste avait provoqué dans l'esprit de Sabin Popa une révolte du bon sens; il fallait néanmoins, car l'histoire s'apprend par l'expérience vécue, que le personnage subît lui-même une expérience négative pour que la révolte du simple bon sens se change en procès de conscience. Francisc Păcurariu insiste sur les événements auxquels son héros a participé, de sorte que l'option de celui-ci, son entrée en action du côté des forces révolutionnaires constitue un véritable acte de conscience, unique issue pour sortir du «labyrinthe» de ses propres incertitudes. Blessé dans une circonstance dramatique du combat de libération après le 23 Août 1944, le personnage meurt, non sans avoir constaté, avec lucidité, que l'itinéraire de sa vie l'a fait passer de la complication des idées à la simplicité de la pratique, par une suite de questions « auxquelles on ne peut répondre que par notre propre vie ou bien, peut-être, par notre propre mort». Nous avons, dans ce personnage, un cas saillant du processus complexe et difficile grâce auquel une conscience peut se forger en rapport immédiat avec la compréhension du sens de la marche de l'histoire.

Ecrit dans un style qui tient plutôt de l'essai que du roman, style austère et rigoureux, qui sait pourtant changer subtilement de ton en passant de la narration objective à la narration subjective propre au journal intime, *le Labyrinthe* est un titre à retenir, parmi ceux de la prose roumaine contemporaine.

★

NICOLAE ŢIC: **LES NAVETTISTES**

ÉDITIONS EMINESCU

Dans ce roman c'est d'abord le sujet qui intéresse: le processus d'absorption de la paysannerie par l'industrie urbaine, autrement dit, le déplacement des travailleurs agricoles vers les centres industriels. Le prosateur suit les mutations que ce processus détermine dans le plan de la conscience, de la psychologie et de la vie sociale des personnages. Le passage de la campagne à la ville n'implique pas seulement un changement de profession, mais toute une série de modifications, d'adaptations de la mentalité de l'homme à une situation nouvelle. De là, les conflits intérieurs et extérieurs qui caractérisent, au-delà de la structure individuelle de tel ou tel personnage, la catégorie sociale qu'ils représentent. Les héros de Nicolae Ţic sont des gens n'ayant pas encore changé définitivement de profession ni d'habitat; ce ne sont plus des paysans — puisqu'ils travaillent sur un chantier de constructions — mais pas davantage des ouvriers de la ville, car tout en travaillant dans l'industrie, ils continuent à habiter le village. Ils sont ce que l'auteur appelle des « navettistes », catégorie à part, hybride, où s'entremêlent deux manières différentes de vivre. Les personnages de Ţic sont à la recherche d'une nouvelle identité; ils tâchent de concilier leur ancienne condition de paysans attachés à la terre qu'ils travaillent, condition sujette au cycle naturel des activités, avec leur nouvelle condition d'ouvriers industriels. Les uns y réussissent assez vite, les autres plus lentement, et quelques-uns n'arrivent pas à s'y faire et retournent là d'où ils étaient partis. Dans ce cadre existentiel, le roman met en relief des situations variées dont la plus saillante nous semble celle du personnage en quelque sorte prin-

cipal ; c'est un jeune contremaître qui travaille dans les constructions, faisant lui aussi la navette, et qui s'efforce de trouver les meilleures solutions aux problèmes, parfois difficiles et graves, qu'entraîne la condition ambiguë de ses compagnons. Les péripéties narrées par le prosateur, dont beaucoup sont dramatiques, tiennent toutes à cette dualité déchirante de leur condition, et viennent illustrer un des problèmes importants de la vie contemporaine, celui des conséquences de l'impétueux développement industriel du pays sur le milieu, plus conservateur et plus traditionnel, de la campagne.

LAURENȚIU ULIC

PANORAMAS DE LA PROSE ROUMAINE CONTEMPORAINE

En 1974, année où la Roumanie célébrait les trois décennies écoulées depuis qu'affranchie de la domination fasciste elle était entrée dans une époque historique nouvelle, les Editions « Eminescu » de Bucarest ont pris l'excellente initiative de publier, presque simultanément, les premiers volumes d'une série intitulée « Panoramas » dont le but est d'offrir des images globales du paysage et de l'évolution de la littérature roumaine de 1944 à nos jours. Pour la présentation que voici, nous avons choisi les « Panoramas » consacrés au roman et à la nouvelle, domaines extrêmement denses et variés d'un matériel littéraire de valeur et dans lesquels on peut suivre des constantes et des mutations éloquentes pour la physionomie de la prose roumaine contemporaine.

Il nous faut dire dès le début que le panorama de la nouvelle, dû à Cornel Regman, aussi bien que celui du roman, présenté par Ion Vlad aidé, pour la bibliographie, par Cornel Robu, ont, outre le caractère de synthèse dont nous venons de parler, la propriété d'être de sérieux instruments de travail pour tous ceux qui, partant des volumes en question, désireraient approfondir l'étude de genre et amplifier les connaissances qu'ils en ont. C'est là, comparativement aux ouvrages similaires parus jusqu'ici, le plus grand avantage de ces panoramas. Le lecteur y trouvera, outre les deux études introductives sur les réalités et les destinées de la nouvelle et du roman — signées respectivement par C. Regman et Ion Vlad — d'importantes anthologies de textes ainsi qu'un riche appareil critique et bibliographique. Ceci permet, d'une part, d'élargir l'information sur les auteurs cités et leurs œuvres, et, de l'autre (surtout en ce qui concerne la nouvelle) de combler tant soit peu — au moyen d'une chronologie des parutions respectives et d'une classification, par générations, des écrivains — les lacunes existant, ipso facto, dans toute entreprise anthologique. En ce qui concerne leur structure, les deux volumes s'apparentent de près L'étude introductive est suivie de l'anthologie; pour les romans, les textes sont précédés d'une brève présentation de l'auteur et du livre dont ils sont extraits, avec arguments à l'appui; à la fin du « panorama », les auteurs sont de nouveau passés en revue, à l'aide de fiches détaillées où se trouvent réunis des témoignages autobiographiques, des commentaires critiques et des données bibliographiques (ce qui est intéressant, dans cette partie, c'est l'accent mis sur les diverses « poétiques » des romanciers et sur les circonstances de leur création, sur leur formation et sur l'ambiance intellectuelle dans laquelle ils créent, sur les milieux envers lesquels vont leurs préférences, etc.). Dans le cas de la nouvelle, les textes sont également précédés de notes, de commentaires bibliographiques, qui sont comme autant d'esquisses de portrait; mais,

après chacun des textes de l'anthologie, ce portrait se trouve complété (et nous préférons, quant à nous, cette formule) par la liste des œuvres publiées, par un « autographe » relatif au credo poétique de l'auteur, par des références et des opinions critiques (sans écarter le moins du monde les avis contradictoires). Le tableau chronologique de l'ensemble, dont nous parlions plus haut, est placé, ce qui est parfaitement logique, à la fin.

Il ne fait aucun doute que dans ce genre de livre, le centre de gravité tombe sur l'essai de synthèse introductif et sur le choix de textes appelé à le soutenir et à l'illustrer: l'un et l'autre étant d'une évidente difficulté, si nous songeons à l'ampleur du fait littéraire qu'il s'agit de présenter — trente années de prose, avec leur variété de motivations intra et extra-esthétiques, trente années d'échos dans la conscience de l'époque, de modalités et de visions artistiques. Dès le début, dans son titre même *(Le Roman — notre Contemporain)*, Ion Vlad affirme l'idée directrice de son étude: de tout temps, quelle qu'en soit la forme, le roman roumain contemporain a trouvé sa validation et sa source de vitalité dans son contact avec l'histoire, avec le temps dont il est appelé à être le témoin et le commentateur. Affirmation qui, dans la pensée du critique, ne doit pas être comprise dans le sens simpliste de la reconstitution d'événements, mais dans celui qui veut que par « les récits épiques » (donc par la récréation, par l'interprétation transfiguratrice des données offertes par le réel à l'imagination de l'artiste), l'on revive l'histoire proprement dite, « la mémoire de celle-ci se référant non pas aux seuls événements, mais aussi aux mondes intérieurs de l'individu, mondes que traversent les signes du temps. » Pour la relation histoire-fiction, la simple référence historique est moins importante que l'affirmation (dans le cadre de cette totalité intégratrice que Ion Vlad, suivant en cela G. Lukacs, voit comme attribut spécifique du roman) de la conscience historique, plus précisément du processus révolutionnaire parcouru depuis trente ans par la société roumaine. Véritable succession de prises de conscience, ce processus s'est traduit, de même que dans d'autres territoires de l'art, en une multiplicité de visions et de styles dictés par la sensibilité personnelle, en une multiplicité d'appels divers aux traditions du roman roumain et universel, en une multiplicité de recours novateurs — tous se réclamant de l'interprétation philosophique et scientifique du matérialisme marxiste, parce qu'elle est garante de la richesse des implications sociales et historiques et aussi des significations éthiques irradiées par l'image roumaine, en tant qu'image de vie globale et authentique. L'authenticité est d'ailleurs considérée comme une condition sine qua non de la réalisation de valeurs durables. Repoussant, à juste titre, toute défiance ou tout préjugé devant l'une ou l'autre des formules du roman, que celui-ci soit traditionnel ou moderne, Ion Vlad montre que « ce qui est à incriminer ce n'est pas la formule, mais l'incapacité de légitimer celle-ci par l'impression de vie authentique ».

Les considérations que nous venons d'exposer servent de base à l'élargissement ultérieur des débats, dans lesquels le critique inclut certains problèmes de la structure roumaine, de la relation entre ses éléments, du dosage de ceux-ci, questions relatives au pouvoir de métamorphose propre au « genre protéique », parallèlement à de succincts renvois à l'histoire concrète du roman roumain de l'après-guerre; de la sorte se trouve réalisée la liaison avec la partie « anthologie » du livre, envisagée comme une exemplification de cette histoire, beaucoup plus riche, évidemment, qu'un choix de textes, quel qu'il soit, n'en peut donner l'idée. La systématisation par types de roman ne saurait manquer, sans prétendre toutefois à établir des frontières rigoureuses. Les catégories indiquées sont, par exemple, le roman se rapportant directement à l'histoire contemporaine, celui d'observation réaliste *(Pauvre Ioanide* et *le Bahut noir* de George Călinescu, *l'Etranger* et *la Soif* de Titus Popovici, *les Racines sont amères* de Zaharia Stancu, etc.), le roman d'évocation historique envisagée du point de vue du présent *(Nicoară Fer-à-Cheval* de Mihaïl Sadoveanu, *Un Homme parmi les hommes* de Camil Petrescu, *l'Incendie* d'Oskar Walter Cisek), le roman pseudo-historique, penchant plutôt vers l'allégorie *(le Prince* d'Eugen Barbu), ou encore le roman inspiré par l'existence de classes entrées dans le crépuscule historique *(les Lunatiques* de Ion Vinea, *Sans âges* de Bujor Nedelcovici, *l'Hiver Fimbul* d'Alice Botez). Il serait difficile d'isoler de ces ouvrages les romans de guerre (chose assez curieuse, l'anthologie n'offre aucune page de ce chapitre pourtant riche en réalisations grâce à un Laurențiu Fulga ou un Aurel Mihale), les romans-épopée de l'existence des paysans (parmi lesquels *les Moromété* de Marin Preda, *les Cordovani* de Ion Lăncrănjan) ou le « Bildungsroman » où excelle Zaharia Stancu, à commencer par son *Nu-pieds*. Le roman en tant qu'« étude d'existence » (catégorie dans laquelle Ion Vlad place *les Gaspilleurs* et *l'Intrus* de Marin Preda) marque le passage à la vaste catégorie du roman d'ana-

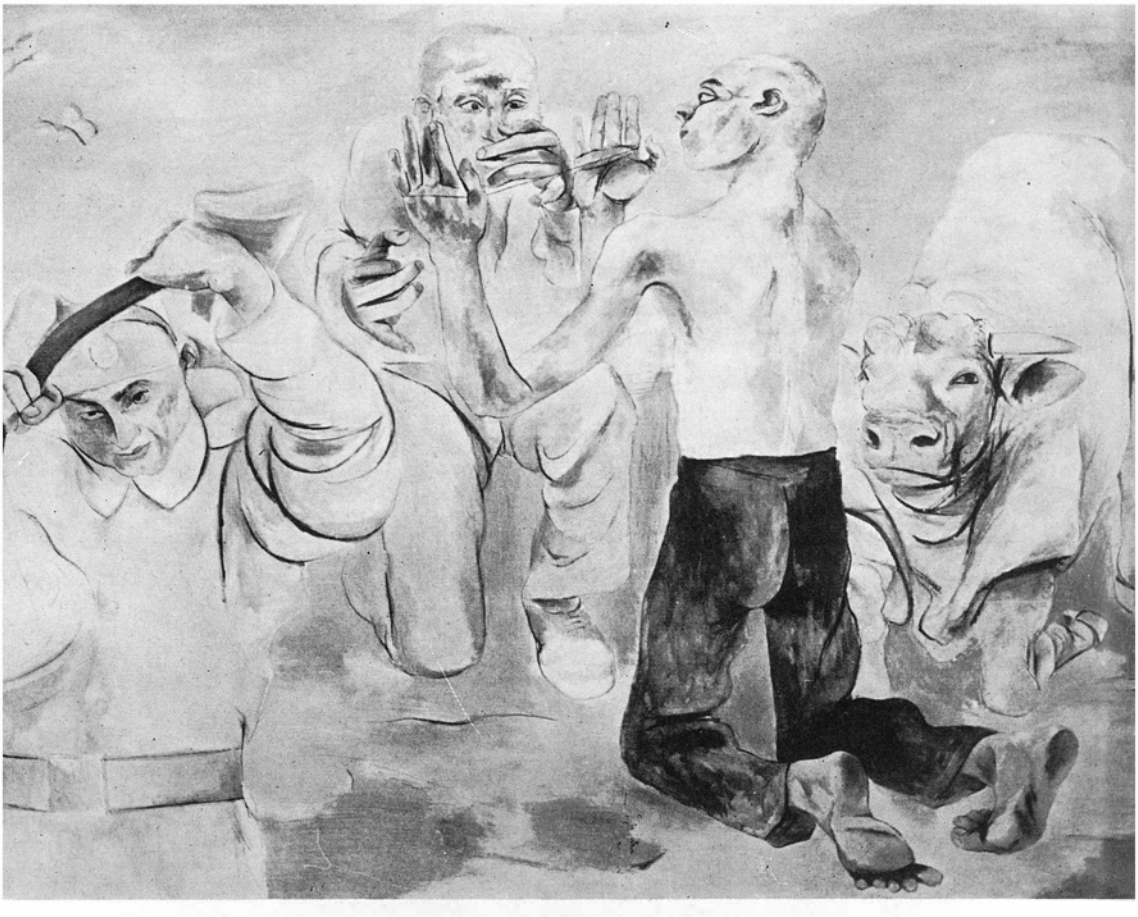
lyse, illustré par Al. Ivasiuc (dans ses premiers livres), Nicolae Breban, Augustin Buzura, Al. Simion, Paul Georgescu, etc... D'ailleurs les modalités analytiques peuvent se conjuguer avec le discours épique traditionnel, comme dans les œuvres de Corneliu Ştefanache, Constantin Chiriţă, Virgil Duda ou dans *les Oiseaux* et *l'Eau*, (les derniers romans d'Ivasiuc), avec les modalités poématiques orientées soit vers la fresque sociale (*la Fosse* d'Eugen Barbu, *l'Ange a crié* de Fănuş Neagu), soit vers la problématique de l'individu (*Zaheï l'aveugle* de V. Voïculescu, *Mateï Iliescu* de Radu Petrescu). Le roman-essai se voit réserver la place qui lui est due (avec *les Témoins* de Mircea Ciobanu, *la Mort d'Orphée* de Laurenţiu Fulga) de même que le roman aux sens paraboliques chiffrés, mais non moins relié dans sa fibre dramatique et parfois même tragique, à l'histoire contemporaine (comme *la Chasse royale* de D.R. Popescu).

Quel que soit le nombre d'amendements à apporter au panorama dressé par Ion Vlad (et il y en aurait beaucoup, surtout en ce qui concerne l'anthologie; mais existe-t-il une anthologie non-amendable?), sa lecture offre une image harmonieuse, une image de totalité, du chemin et de la situation du roman roumain d'aujourd'hui. Affirmation que l'on peut faire aussi au sujet du panorama de la nouvelle, présenté par le critique expérimenté qu'est Cornel Regman. Si dans cette étude. les considérations théoriques générales sont moins étendues, c'est au bénéfice de ce qui regarde l'histoire concrète du genre. Cornel Regman souscrit, lui aussi, à la constatation générale de l'histoire et de la critique littéraire selon laquelle, à notre époque, c'est le roman qui est le genre littéraire qui exerce la plus forte attraction, comme particulièrement apte à se faire l'écho des grands mouvements sociaux ayant eu lieu en Roumanie, sans que cela signifie que les autres catégories de prose soient en déclin. Au contraire, la sixième et surtout la septième décennies de notre siècle indiquent un revirement de vitalité dans l'art de la nouvelle autochtone. Au perfectionnement étonnant des moyens d'expression sur la filière d'illustres devanciers, comme I.L. Caragiale ou M. Sadoveanu s'ajoute maintenant, grâce surtout à Marin Preda, une ligne nouvelle, très moderne malgré son revêtement classique, et qui dépasse — indique C. Regman — le lyrisme, la poésie ou le comique des prédécesseurs, en se les intégrant et en exprimant l'eşsentiel sur l'homme, sur son milieu ambiant. Dans ce sens, l'étude (de même que l'anthologie) souligne que l'une des principales conquêtes de la nouvelle roumaine contemporaine, précédant en cela le roman, c'est la découverte du paysan en tant que personnage littéraire autonome, du paysan qui « n'est plus le prolongement ou la projection expérimentale d'un programme ou encore l'incarnation de visions » mais bien « un individu nettement particularisé, avec ses habitudes, ses préférences, ses inerties, ses goûts et ses idiosyncrasies. »

La résurrection de la nouvelle roumaine dans la seconde moitié de notre siècle est le fruit d'une valorisation, de l'authenticité propre à toute une génération de prosateurs affirmés ces dernières années (à citer, en dehors de Marin Preda: Eugen Barbu, Simion Pop, Nicolae Ţic, Radu Cosaşu, Teodor Mazilu) qui savent particulièrement bien charger un destin, une situation, de significations exemplaires. L'étude met en évidence le fait que dans le prolongement du style et de l'observation réalistes les auteurs ont eu, pour créer en eux l'état d'esprit et les visions favorables à leurs desseins, un humour compréhensif, un réalisme énergique et le sens de la parabole (ce dernier favorisant l'expression d'expériences de vie difficilement analysables).

Dans la typologie de la nouvelle contemporaine, Cornel Regman distingue ensuite « le récit sous le charme du réel », en d'autres termes, le récit d'observation sociale et morale (Marin Preda, Fănuş Neagu, D.R. Popescu, Andras Sutö, Eugen Barbu, Titus Popovici, Ion Lăncrănjan, Lucia Demetrius) et « le récit sous le charme du récit » où l'attraction majeure est celle du jeu, de l'ingéniosité narrative, du fantastique, de la magie du verbe, de l'esprit parodiste, sans que soient abandonnées pour autant les significations éthiques et philosophiques (Ştefan Bănulescu, Vasile Rebreanu, V. Voïculescu, Nicole Velea, Ovidiu Constantinescu, A. E. Baconsky, Sorin Titel, Mircea Horia Simionescu). Tout en considérant cette classification comme pertinente — d'autant plus qu'elle n'a rien de la rigidité didactique et laisse au contraire la place à certaines interpénétrations, nous regrettons, en même temps qu'un autre commentateur des « Panoramas », Nicolae Manolescu, chroniqueur de la revue «România Literară », l'absence de nouvelles d'une valeur dûment reconnue, ayant pour auteurs Zaharia Stancu, V. Em. Galan, Paul Georgescu, Alexandru George, Teodor Mazilu. Radu Cosaşu. Sans doute auraient-elles donné une argumentation plus solide encore (sans compter une occasion supplémentaire de délectation esthétique) à une anthologie qui englobe des nouvelles comme *le Pêcheur Amin* de V. Voïculescu, *la Mort de Jacob Onisia* de Geo Bogza, *Fièvres* et la *Rencontre des Terres* de

VIOREL MĂRGINEANU : *Les enfants rêvent*



ILIE PAVEL : *Paix*

Marin Preda, *Sous la pluie* d'Eugen Barbu, *la Mort d'Ipou* de Titus Popovici, *Touchante passait Anastasie* de D.R. Popescu, *les Sangliers étaient doux* de Ştefan Bănulescu, *A la fosse à fumier* de Nicolae Velea, pages de la littérature roumaine qui pourraient très honorablement figurer dans une sélection de prose moderne du monde entier.

ŞERBAN STATI

AMZA SĂCEANU: LA FACE VISIBLE ET INVISIBILE DU THÉÂTRE

ÉDITIONS EMINESCU

Au moyen des interviews qu'il a réunies sous le titre de *La face visible et invisible du théâtre*, Amza Săceanu offre, d'une part, quelques ébauches de portrait de ses interlocuteurs et de l'autre, une vue d'ensemble de la vie théâtrale roumaine dans l'actualité courante. D'ailleurs le titre même de l'ouvrage renvoie directement au travail de laboratoire de l'acteur, du metteur en scène, du dramaturge, du scénographe — bref, de « l'équipe » qu'ensemble ils forment. Quelques personnalités proéminentes de la scène roumaine, tels les acteurs Radu Beligan, Toma Caragiu, Dina Cocea, Amza Pellea, dont les noms ont maintes fois figuré sur les affiches des théâtres de Moscou ou de Paris, de Berlin ou de Sofia, de Florence ou de Copenhague — répondent à un questionnaire « ad hoc » sur l'importance de l'option dans leur profession, sur le don et les ressorts magiques de ce métier sans âge et sans lequel « on ne saurait vivre », sur la fièvre des heures de répétitions et sur l'appréhension du rôle, sur la liberté que l'on a ou que l'on n'a pas lorsqu'on incarne un tel ou tel personnage, sur la route que l'on fraie, sur sa viabilité et aussi, sur la passion et le rêve, sur l'osmose nécessaire entre tous ceux qui concourent à la mise au point d'un spectacle. Ce sont autant de professions de foi, de témoignages d'hommes dont l'expérience peut servir de modèle, d'invite à la méditation prolongée, du fait qu'exprimées librement — crispées ou coulant de source, avec, parfois une certaine dose d'exagération provocatrice — les idées de ces hommes vous convainquent, vous projettent bon gré mal gré vers le monde qui est le leur et qui, par eux, devient le nôtre. Une question qui se pose à plusieurs reprises a trait aux jeunes qui, doués ou non, frappent aux portes de Thalie. Dans ce sens aussi, les avis des interviewés ont un dénominateur commun : il faut avoir du talent, mais un talent sur lequel se greffe le travail, la culture, le désir de dépasser ce que d'autres ont fait, de se dépasser soi-même. A ce sujet l'opinion de Dem. Rădulescu, le comédien bien connu, nous paraît sans appel : « Qu'ils réfléchissent bien. Est-ce l'art ou eux-mêmes qu'ils aiment?. . . Veulent-ils arriver ou se sacrifier? »

Un chapitre de l'ouvrage dont nous nous occupons est consacré à la confrontation de metteurs en scène de tout premier ordre. C'est ainsi que des dialogues avec Radu Penciulescu, Ion Cojar, Dinu Cernescu ou Horea Popescu se dégagent deux attitudes opposées : la première professe la fidélité totale à l'égard du texte écrit (« Je pense que le devoir du metteur en scène est de s'en tenir à la pièce qu'il a choisie, tout en restant fidèle à soi-même. . . S'il considère — disons — qu'il a autre chose à transmettre que le texte choisi, il n'a qu'à écrire lui-même la pièce » — Horea Popescu) ; la seconde plaide en faveur de la plus grande liberté — et pas seulement d'interprétation — devant le texte du dramaturge : (« Le metteur en scène ne peut s'endormir — ni mourir — sur le tombeau de l'œuvre de l'auteur, si célèbre soit-il. Etre fidèle à l'égard d'un texte, c'est respecter l'esprit de l'auteur et non simplement sa lettre » — Dinu

Cernescu). Il est évident qu'aucune de ces attitudes ne saurait être exclusive. Elles s'inscrivent l'une et l'autre dans la zone des préoccupations qui dominent l'art scénique du monde entier. Voyons ce que pense à ce propos un homme de théâtre aussi polyvalent que Liviu Ciulei : « Le metteur en scène peut très bien être un créateur de conception, qui transforme le spectacle en un moment d'art créateur, qui dirige tout dans le sens de sa propre vision du monde, en utilisant la scène, le texte, les acteurs, le décor, la lumière, le son, le temps, l'espace, la couleur et le relief, le statisme et le dynamisme, le calme et le bruit, la parole et le silence, le geste et l'immobilité, comme autant de couleurs permettant de composer des images artistiques qui se succèdent et qui, unies, donneront la sensation symphonique d'un tout issu du fond et de la forme, bref cette œuvre indépendante, différenciée, spécifique et incomparable qu'est le spectacle. » C'est dans ce credo auquel Liviu Ciulei demeure attaché que se trouve, croyons-nous, le portrait du metteur en scène idéal.

La dernière partie du livre est réservée á quelques dramaturges parmi les plus apréciés du public roumain, tels Aurel Baranga, Eugen Barbu, D. R. Popescu, ainsi qu'à divers critiques dramatiques parmi lesquels Radu Popescu et Valentin Silvestru. Ils sont présentés selon la méthode suivie dans tout l'ouvrage : un *curriculum vitae* ponctué de détails permettant de brosser un portrait, suivi d'un questionnaire qui se rapporte non seulement à la profession de l'écrivain ou du critique (ce « séismographe de la sensibilité de l'époque »), mais aussi à leurs opinions concernant l'importance et le rôle de l'acteur, du metteur en scène ou du public, lequel, ainsi que le dit Aurel Baranga « ne possède pas toujours une culture esthétique supérieure, mais son bon sens est impeccable et son jugement final sans appel ». Partant de l'idée de présenter une image globale de la vie théâtrale roumaine dont la longévité et le pouvoir d'affirmation dépendent tout autant du développement d'une littérature dramatique autochtone que d'un échange permanent de valeurs sur le plan mondial, Amza Săceanu laisse ouverte une porte de communication entre ce qui existe *aujourd'hui* et ce qui pourrait être *demain* sous les lumières de la rampe.

MARTA ALBOÏU

RADU POPESCU: **CHRONIQUES DRAMATIQUES**

ÉDITIONS EMINESCU

Critique dramatique bien connu — présent dans le journalisme roumain dès l'époque où paraissait la revue *Les Blouses bleues* (1933), à l'attitude nettement démocratique, de longue date rédacteur en chef de la revue *Teatrul*, Radu Popescu est sans aucun doute l'un des spécialistes les plus autorisés dans son domaine. L'initiative de réunir en un volume les chroniques publiées par Radu Popescu de 1970 à 1973 va peut-être à l'encontre des convictions de l'auteur, selon lequel l'acte théâtral proprement dit, le spectacle, étant on ne peut plus éphémère, la valeur de la chronique dramatique est à son tour de courte durée. Aussi la structure du livre est-elle extrêmement composite et illustre-t-elle la complexité du domaine soumis à l'investigation : on passe de Shakespeare, Molière et Ibsen à Anouilh, Tennessee Williams ou Arthur Kopit. Il va de soi que les pièces de la dramaturgie roumaine occupent une place importante, et, là aussi, à côté de classiques comme Vasile Alecsandri, Barbu Ştefănescu-Delavrancea et I. L. Caragiale, nous retrouvons nos contemporains Ion Băieşu, Dorel Dorian, Aurel Baranga ou Teodor Mazilu.

Dans l'acception de Radu Popescu, la chronique dramatique est une démarche critique complexe, « sympathéthique », de-

vant être entreprise en profonde connaissance de cause. Illustrées dans les soixante-deux chroniques du livre, ces caractéristiques situent les écrits de Radu Popescu hors de la sphère des éphémérides et leur confèrent à maintes reprises la densité de substance propre aux essais. Toujours fébrile, le critique cherche des formules exhaustives et s'efforce de juger la valeur, non seulement du spectacle dont il rend compte, mais aussi de l'œuvre théâtrale en soi. Les digressions elles-mêmes ont toujours pour objet la compréhension intégrale de l'acte dramatique, et l'on peut affirmer dans ce sens que Radu Popescu procède sans cesse à l'investigation de chaque détail, à la consonance de toutes les circonstances présidant à la réalisation du spectacle. Qu'il s'agisse d'une pièce classique ou d'une œuvre contemporaine, d'une comédie, d'un drame ou d'une tragédie, l'acte théâtral a toujours pour Radu Popescu une signification majeure. On ne trouve pas chez lui d'observations qui ne soient que des constatations. Il analyse, il juge, il ne conclut qu'après avoir fait appel, pour convaincre, à de nombreux arguments. L'auteur milite avec une remarquable ferveur pour la primauté du texte, principalement dans les chroniques se rapportant à des pièces roumaines contemporaines. Et la verve du critique de se déchaîner alors à cœur joie. Un drame *(Bonne nuit trop tôt venue)* d'Al. Popescu « issu d'ambitions nobles et audacieuses, présente encore des côtés non réussis, qui même pour des ambitions plus modestes ne sauraient être des réussites ». La création de la pièce *l'Intérêt général* lui fournit l'occasion de formuler une caractérisation lapidaire, fort significative : « Comme Mozart, Aurel Baranga peut se permettre de s'auto-citer et de se retrouver nez à nez avec lui-même, dans un domaine qui est celui de la réalité objective. » Les réflexions subtiles, pertinentes, sur le texte dramatique ne manquent pas, même lorsqu'il est question de pièces consacrées par le temps. De tout cela se détache la figure d'un *critique de direction*, dont les opinions sont capables d'influencer le théâtre roumain, au point de vue de la création de textes comme à celui de la représentation.

L'écriture est nerveuse, les sentences — mordantes — abondent. Esprit polémique, Radu Popescu contredit souvent un partenaire imaginaire et lui oppose, gradués, ses arguments, en une sorte de dialogue qui est plus qu'un simple jeu intellectuel. C'est pourquoi ses chroniques bénéficient d'une espèce de « mise en scène » qui les convertit elles-mêmes en spectacle.

DUMITRU RADU POPA

VIRGIL VĂTĂŞIANU: **LA PEINTURE MURALE AU NORD DE LA MOLDAVIE**

ÉDITIONS MERIDIANE

Paru en roumain, français et anglais, l'album du professeur Virgil Vătăşianu essaie — avec succès — de nous présenter, sous une forme synthétique, la série des fresques qui confèrent aux monastères de la Moldavie du Nord une valeur unique. Nulle part encore l'extérieur d'un édifice n'avait été recouvert de peinture depuis la base jusqu'au toit. Une décoration limitée et subordonnée aux lignes architecturales ne pouvait être vue que sur la façade de quelques églises de l'Italie (en mosaïque) ou de la Serbie (en peinture). Le commentaire du volume est orienté dans le sens de l'investigation du trésor pictural envisagé comme un tout, le poids étant toutefois attribué — avec raison — aux peintures extérieures, la fresque intérieure étant organisée selon des règles et des thèmes préétablis par un canon d'ancienne tradition dans l'icono-

graphie orientale, où les innovations trouvent difficilement leur place.

L'auteur, analysant le contexte culturel et politique de l'époque, esquisse un cadre destiné à faciliter l'explication de la genèse de ces originaux monuments d'art. Une principauté se trouvant — malgré la pression des Turcs — dans un état de plein épanouissement grâce à l'équilibre acquis pendant le règne d'Etienne le Grand, bien dirigée par ses successeurs et disposant d'une puissance militaire de grand prestige à cette époque, la circulation toujours plus large des idées de la Renaissance puisées parfois directement à la source italienne, par l'intermède des ambassades continuelles et des échanges commerciaux, tout cela greffé sur de solides traditions byzantines : l'ensemble de ces circonstances ne forme que le milieu où fleurissent les nouvelles formules plastiques, sans en expliquer entièrement la genèse. On y souligne également les particularités de la construction de ces monastères et églises, leurs formules architecturales originales, qui divisent les surfaces intérieures, leur interdisant des compositions de l'envergure de celles qui sont exécutées à l'extérieur.

Les thèmes des compositions, classés d'après leur fréquence, l'espace et la place que les peintres leur ont accordés, sont pour l'auteur l'occasion d'amples commentaires. Les artisans de Moldavie — artistes en peinture, ont parfois traité des sujets qu'on ne rencontre nulle part ailleurs, par exemple, celui des *Douanes des Cieux*, sujet inspiré par une ancienne légende orientale ; ces compositions sont — malheureusement — en partie détériorées, à cause de leur emplacement sur les murs du Nord ou de l'Ouest des églises. Un autre thème, largement utilisé en Moldavie, mais très rare partout ailleurs, est celui des « ordres » ou de la *Hiérarchie céleste*, thème suggéré — peut-être même imposé — par les cours des princes régnants, dont on emprunte l'organisation, par la lutte menée par le voïvode en faveur de la centralisation et contre les tendances centrifuges des boïards.

D'autres fois, le pinceau des peintres transfigure le canon biblique, en le surchargeant des échos des événements politiques encore récents dans la mémoire des contemporains : la destruction de Jérusalem par les Romains devient le siège de Constantinople, les païens qui oppriment les anachorètes du désert de la Thébaïde portent des habits ottomans, les martyrs chrétiens perdent de leur ascétisme sous les traits et les touloupes des paysans. Et le thème du *Jugement dernier*, soumis à un canon moins sévère, inspire à ces artistes issus du peuple des compositions qui permettent de reconstituer de nombreux éléments sociaux, économiques et politiques de l'époque.

Dans les trente pages de texte, les dix-neuf reproductions en blanc et noir et les cent dix pages en couleurs (offset, sur papier mat suggérant parfaitement les surfaces traitées *a fresco*) consacrées aux monuments de Neamtz, Suceava (l'église Saint-Georges), Voronetz, Bălineşti, Humor, Moldovitza, Arbore, Rîşca, Sucevitza, se trouvent accumulés des renseignements de grand intérêt, groupés, et ordonnés en synthèses par l'auteur. Toutes ces données, analyses, classifications font de l'album une étude exceptionnellement documentée. Le monde merveilleux qui revit ici, qui s'organise selon les savantes lignes des compositions ou flotte en remontant les gradins de l'échelle légendaire de Jacob, nous parle directement à travers ces planches, intégré aux murs et pourtant s'en détachant comme un reflet du doux paysage moldave et comme un témoignage du génie créateur roumain.

★

ION FRUNZETTI:
LA PEINTURE ROUMAINE CONTEMPORAINE

ÉDITIONS MERIDIANE

Cet album offre une sélection qui, sans être exhaustive, indique cependant les tendances directrices de la peinture de notre temps en Roumanie. Sous la signature de Ion Frunzetti, l'introduction (accompagnée d'un résumé en français, en anglais, en allemand et en russe) n'est pas à proprement parler une étude; elle réussit cependant à en délimiter les coordonnées et à établir leurs connexions avec le mouvement évolutif qui caractérise la vie économique, sociale et artistique de la Roumanie d'aujourd'hui. Passant en revue les principaux événements dont le rôle a été décisif dans le développement du pays dans l'après-guerre, le critique s'applique à discerner, avec les traits de la commande sociale qui découle de ces transformations essentielles, les thèmes majeurs abordés en vue de la satisfaire. Il s'agit, en premier lieu, d'élargir le cercle de ceux auxquels s'adresse l'œuvre d'art; et ceci, non pas en se servant de formules plastiques simplificatrices, mais en traitant, par des moyens d'une extrême diversité, certains des thèmes qui reflètent les orientations de la société roumaine contemporaine. C'est ce que souligne Ion Frunzetti lorsqu'il écrit que la caractéristique principale de la peinture actuelle chez nous, est l'effort accompli en vue d'un art de forum, d'un art largement accessible, consacré aux événements et aux idées qui agitent la conscience sociale, même si cette option relègue au second plan tels et tels sujets, devenus mineurs, mais qui naguère polarisaient l'intérêt et le talent des peintres. A leur tour, la nature morte, le paysage traditionnel, les scènes de genre acquièrent des significations nouvelles résultant du quotidien. Les toiles les plus importantes sont celles dont les sujets comportent une forte charge émotionnelle, nous pensons aux grands épisodes de l'histoire ou aux événements politiques contemporains de grand retentissement, comme la proclamation de la République, ou encore le travail, l'amour, l'abondance, le nouveau paysage roumain. Renouvelant certaines expériences du passé, les plasticiens entrent en contact direct avec les hommes et la terre; l'auteur cite dans ce sens, les équipes de peintres, de sculpteurs, de graphistes qui ont travaillé sur le littoral de la Mer Noire dans les villages d'Ostrov, de Limanu, de 2 Maï, où ils ont ensuite exposé leurs œuvres, ainsi qu'à Măgura. De cette confrontation directe, des sujets communs et de l'échange permanent d'idées qui caractérisent ces manifestationes ne sont cependant pas nées des écoles. Chacun des artistes a filtré les données extérieures selon sa vision propre, selon son tempérament; et l'œuvre réalisée par les groupes peut être comparée à un cristal dont chacune des multiples facettes reflète à sa manière une même ambiance. La plupart du temps, la multitude des techniques employées et l'application de procédés audacieux se greffent sur des traditions plastiques solidement implantées, qu'il s'agisse des éléments décoratifs ou symboliques de l'art populaire ou de la peinture des grands devanciers; certaines manières décoratives témoignent d'une filiation avec Theodor Pallady ou avec Nicolae Tonitza, certaines formules artistiques rappellent celles que les maîtres-peintres d'église employaient pour les fresques; on retrouve aussi dans cette peinture roumaine d'aujourd'hui les traces d'expériences expressionnistes, de synthèses qui ne sont pas sans rappeler, en raison des sources communes d'inspiration, celles de Brancusi. L'on peut également affirmer que ce *continuum*, sur le plan de l'assimilation d'éléments traditionnels de valeur, trouve un correspondant sur le plan des relations entre les différentes générations de peintres. Parmi les maîtres d'un certain âge, nombreux sont ceux qui ont été et sont encore professeurs (C. Baba et Al. Ciucurencu, pour nous limiter à deux exemples); à leur tour, leurs élèves ont instruit d'autres générations, chaque artiste cherchant néanmoins sa voie propre et les formules d'expressions adéquates à sa personnalité artistique.

Parallèlement, l'auteur se livre à la recherche, du point de vue culturel, des modifications qui se sont produites au sein des amateurs d'art; il souligne leur augmentation numérique, le niveau artistique sans cesse plus élevé dont ils font preuve grâce à la propagation de connaissances de bonne qualité et il observe — phénomène symptomatique — la disparition quasi-totale des productions de qualité inférieure destinées à satisfaire des goûts douteux.

L'album contient des planches en couleurs très réussies (procédé offset, sur papier chromé) qui groupent, dans l'ordre alpha-

bétique, quatre-vingt-cinq peintres appartenant à plusieurs générations et dont les toiles, aux modalités artistiques et aux techniques diverses, sont consacrées à notre époque. Notons ici quelques noms de prestige présents dans l'album: Corneliu Baba *(Portrait)*, Al. Ciucurencu *(Serre à Căciulata)*, H. Catargi *(Plante ornementale)*, Ligia Macoveï *(La blouse bleue)*, Brăduț Covaliu *(Aux champs)*, Spiru Chintilă *(Août 1944)*, Sabin Bălașa *(Allégorie)*, C. Piliuță *(Révolutionnaires de 1848)*, Ion Musceleanu *(Lecture)*, Ion Pacea *(Fête)*, Ion Gheorghiu *(Jardin suspendu)*, Traïan Brădean *(Victoire)*, Horia Bernea *(Colline)*, Vasile Celmare *(La plage)*, Sever Frențiu *(Portrait)*, Ion Sălișteanu *(La République)*.

Il va de soi que le présent album, comme tout ouvrage qui s'efforce de saisir une image représentative, synthétique du moment, demeure ouvert et perfectible. Son incontestable valeur réside dans le fait qu'il marque concrètement les principales caractéristiques de notre peinture contemporaine; qu'il met en relief le désir propre à chacun de nos créateurs: exprimer et glorifier les idéaux du peuple roumain, engagé dans une étape de profondes transformations.

MIHAÏ PASCU

ZENO VANCEA: ÉTUDES ET ESSAIS SUR LA MUSIQUE

ÉDITIONS MUSICALES

Tous les travaux musicologiques de Zeno Vancea reflètent, dans leur conception et leur méthode, une pensée musicale originale. Compositeur représentatif de la génération aînée, il éprouve en tant que théoricien du phénomène musical, le besoin d'exprimer un credo, d'expliciter sa position esthétique, sociologique, historique dans un sens qui dépasse les limites d'une *ars poetica*. C'est pourquoi on peut le considérer comme l'idéologue d'une époque importante de la musique roumaine, époque au cours de laquelle celle-ci, concentrant ses forces, a donné l'entière mesure de sa capacité. Profondément convaincu de l'opportunité des études de musicologie, il a également obéi, en s'y adonnant, à la nature de sa propre intelligence, marquée par une soif insatiable de connaissance et par une curiosité aiguë devant tous les aspects, anciens et actuels, positifs ou négatifs de l'art musical; ces aspects, il s'applique à en étudier le noyau profond, phénoménal et idéatique. Nanti d'une information vaste et solide, Zeno Vancea n'a cependant pas canalisé ses forces vers une musicologie spécieuse, uniquement rapportée à l'objet; ses travaux ont en vue la généralisation et la synthèse, allant parfois jusqu'au ton didactique, nécessaire, sans aucun doute, aussi longtemps que, dans le monde actuel, les confrontations compliquées d'idées, l'approfondissement insuffisant ou unilatéral des vérités, ne laissent pas de produire à maintes reprises la déroute; or, l'explication claire des lois qui régissent tout phénomène, au-delà de diverses interprétations collatérales ou occasionnelles, constitue justement l'un des principes suivis sans défaillance aucune par Zeno Vancea, dans les articles qu'il a écrits tout au long de vingt-cinq années d'activité et récemment réunis dans l'ouvrage paru sous le titre *Etudes et essais sur la musique*. Initialement publiées — pour la plupart — dans la revue « Muzica », ces études représentent actuellement une reprise, dans la perspective des années écoulées, d'une problématique qui a constamment intéressé l'auteur et qui a trait aux concepts fondamentaux de l'art sonore (tels les chapitres « De la mélodie », « De la polyphonie », « De la tonalité », « Du développement en musique », « Du style »), ainsi qu'à certains aspects de l'histoire musicale universelle (« Aspects nouveaux de la création musicale contemporaine dans le monde »);

cependant la plupart des articles concernent la problématique spécifique de l'école roumaine moderne (« Tradition et innovation à la lumière du processus historique de développement de la création musicale roumaine », « La symphonie roumaine d'inspiration folklorique », « Le lied roumain »). Quelques-uns de ces derniers articles, reprenant une idée déjà avancée par l'auteur, plaident pour l'existence, appuyée par des observations nuancées et des investigations comparatistes, d'éléments fondamentaux ou de conceptions esthétiques communs à la musique du sud-est européen (« La musique populaire et la création européenne « savante », « La dissonance, un des aspects harmoniques de la musique populaire, vocale et instrumentale de l'est et du sud-est de l'Europe », « Eléments communs à la culture musicale des pays de l'Europe du sud-est et des Balkans »).

Zeno Vancea, dont l'activité a été constante dans la musicologie roumaine, nous offre donc un ouvrage qui constitue pour la recherche orientée vers la phénoménalité de l'art sonore et vers l'œuvre musicale proprement dite un document de référence, une véritable page d'anthologie.

★

GHEORGHE CIOBANU: ÉTUDES D'ETHNOMUSICOLOGIE ET DE BYZANTINOLOGIE

ÉDITIONS MUSICALES

Paru récemment aussi, le vaste ouvrage de Gheorghe Ciobanu qui réunit certaines études sur le folklore roumain et d'autres concernant la musique et la tradition byzantines sur le territoire du pays, vient démontrer l'intérêt jamais démenti, manifesté par l'auteur à l'égard de ces deux domaines. Le rapprochement même de ces études démontre l'indéniable complémentarité historique, sociologique et structurale de ces deux zones de préoccupations.

A la différence des études de Zeno Vancea dont nous avons précédemment parlé, celles de Gheorghe Ciobanu s'inscrivent dans les limites d'une musicologie ayant trait à l'objet, caractérisée la plupart du temps par la tentative d'élucider un aspect particulier de la culture musicale et même par la mise à jour d'événements, d'épisodes ou de documents inconnus. Révélatrice dans ce sens s'avère la découverte, par l'auteur, d'un texte, unique jusqu'ici, de musique chorale polyphonique en notation byzantine — cette dernière n'ayant servi des siècles durant qu'à la musique de facture monodique (« Un Kyrie eleïson à quatre voix en notation byzantine au début du XVIIIe siècle »). C'est là un fait significatif non seulement en soi, du point de vue de la paléographie musicale, mais aussi du point de vue historique, puisqu'il fait remonter les débuts du chant choral polyphonique de Roumanie à un siècle avant l'époque attestée jusqu'ici par des documents.

En ce qui concerne la nature même du phénomène folklorique, les études ethnomusicologiques (« L'origine de la musique populaire roumaine », « Le rapport structural entre le vers et la mélodie dans la chanson populaire roumaine », « Le critère historique dans l'étude des modes populaires ») partent de l'étroite interdépendance de la langue et de la musique, un rôle tout particulier revenant — selon l'auteur — dans la formation de la musique populaire et dans la définition de sa structure rythmique et intonationnelle, à la structure phonétique et aux procédés de versification de la langue. Cette idée, déjà ancienne dans la musicologie du sud-est européen en général et dans la musicologie roumaine en particulier, se trouve appuyée dans les présentes recher-

ches, par de nouveaux arguments fondés sur des faits et sur l'analyse.

Dans la distinction qu'il établit entre l'élément rural et l'élément urbain, Gheorghe Ciobanu se montre partisan d'une vision nouvelle, éloignée du purisme manifesté dans l'entre-deux-guerres et qui, cessant de voir dans la valeur du folklore villageois l'unique indice, non altéré, de certains traits archaïques, accorde tout son intérêt scientifique à l'étude du folklore urbain. Digne d'entrer dans l'orbite d'une recherche avisée, celui-ci témoigne — en dépit de son hétérogénéité — d'une part, d'une solidarité organique avec le folklore rural, auquel il emprunte ses principaux caractères, de l'autre, de perméabilité à l'égard des influences cultivées, occidentales ou orientales, qu'il filtre et transforme dans son esprit propre.

Gheorghe Ciobanu ne borne pas sa recherche à la tradition musicale byzantine en Roumanie; il est également un bon connaisseur du fonds de musique et de manuscrits ainsi que de la notation médio- et néo-byzantine (également appelée « notation psaltique »). Sa contribution intéresse aussi bien le passé de cette musique (« L'école musicale de Putna », « La Culture musicale byzantine sur le territoire de la Roumanie jusqu'au XVIIIe siècle », etc.) que sa structure (« La musique byzantine ») et ses particularités territoriales, au contact de la musique populaire et d'autres facteurs historiques qui en ont déterminé les traits distinctifs (« La musique d'église chez les Roumains »).

En ethnomusicologie aussi bien qu'en byzantinologie, Gheorghe Ciobanu s'est tout naturellement orienté vers le comparatisme, englobant à son tour dans ses recherches la zone du sud-est européen et des Balkans (« Liens folkloriques musicaux des peuples sud-est-européens », « Eléments musicaux anciens dans les créations populaires roumaines et bulgares »). Par cette palette diversifiée des zones de culture musicale, par l'étude des influences orientales sur le folklore citadin, par la détermination claire de l'importance que détiennent dans la culture byzantine de tradition médiévale les éléments nouveaux, de provenance persane, arabe et turque, l'auteur établit, dans plusieurs de ses études, un véritable répertoire des critères et des modalités au moyen desquels peut se constituer une étude systématique du fonds oriental de la musique roumaine.

GHEORGHE FIRCA

ÉCHOS

● Au Festival international des Films pour l'enfance et la jeunesse de Téhéran, le film d'animation *le Poussin* de Laurenţiu Sîrbu a obtenu le Grand Prix des Archives Nationales de films d'Iran, « Golden Shahre ». C'est encore en Iran et dans le cadre du même festival qu'ont été présentés le film artistique *Chêne, extrême urgence* et le documentaire « La Roumanie d'aujourd'hui ».

● A Milan s'est récemment déroulé un Festival international du film sur la nature et le milieu environnant. *Mouettes aux ailes propres* et *les Maisons, nos amies* ont représenté la Roumanie à cette compétition.

● A Bucarest a eu lieu un gala de films comprenant les dernières productions des studios roumains présentées par « România-film » aux délégations des pays socialistes: *les Frères Jderi, Trois missives secrètes, Un commissaire accuse, De bon gré et sans contrainte aucune, Chêne, extrême urgence, le Père prodigue.*

● *Michel le Brave* — film à grand spectacle, en deux séries, réalisé par Sergiu Nicolaescu, a, au Festival international du Film historique de Beaune (France) remporté le Prix « Beaune ».

● *Les Noces de pierre*, suggestive adaptation à l'écran de plusieurs nouvelles de Ion Agîrbiceanu, œuvre des jeunes réalisateurs Dan Piţa et Mircea Veroţu, a remporté au Festival cinématographique de Ciudad de Panama deux prix spéciaux: le Prix spécial d'art cinématographique et le Prix spécial pour la meilleure interprétation d'un rôle épisodique féminin, ce dernier attribué à l'actrice Leopoldina Bălănuţă.

● *Felix et Otilia* — adaptation pleine de fantaisie, à l'écran, du roman de G. Călinescu, *l'Enigme d'Otilia*, due au réalisateur Iulian

Mihu — a enlevé au Concours technique international de Salerne (Italie) le Prix d'excellence du système Graphis color.

Les peintres cubains FLORA FONG et MANUEL MENDINE ont exposé un choix de leurs œuvres à l'Athénée Roumain.

L'exposition intitulée *Art décoratif soviétique* a présenté des tapisseries, des sculptures de petites dimensions et des objets en métal ouvragé.

L'exposition *Bonn — une ville se présente* a permis une incursion dans l'histoire et la vie de la capitale de la R. F. d'Allemagne, à l'aide de photographies, maquettes, diapositives et d'autres objets.

L'exposition *La République Populaire Mongole à son 50e anniversaire* a, au moyen de nombreuses photographies, présenté des aspects de la vie et de l'activité des citoyens de ce pays.

La revue viennoise *Literctur und Kritik* a dédié l'un de ses numéros à la littérature roumaine. La revue a débuté par une ample étude sur « Le livre en Roumanie » signée par le critique et historien littéraire roumain Aurel Martin, Y ont été publiés des poèmes de Tudor Arghezi et d'Eugen Jebeleanu, traduits par Alfred Margul-Sperber, ainsi que de Ion Horea et de Gabriela Melinescu, traduits par Anemone Latzina. En ce qui concerne les œuvres en prose, *Literatur und Kritik* a reproduit des fragments des romans *le Grand solitaire* de Marin Preda, traduit par Rolf Frieder Marmont, *la Chasse royale* de Dumitru Radu Popescu, traduit par Helga Reiter, *Attaque dans le ciel* d'Eugen Barbu, en allemand par Hans Otto Palnhert, et *le Portail* de Nicolae Velea, dont la traduction est due à Thea Constantinidis. A la rubrique des comptes rendus, Max Demeter Peyfuss, chercheur et traducteur bien connu de littérature roumaine, présente le volume de Dinicu Golescu *Notes de mon voyage*, paru en allemand en 1972 aux Editions Kriterion de Bucarest.

La Gazetta del Mezzogiorno de Bari écrit entre autres : « L'orchestre de Bari a donné à Petruzzeli un concert symphonique ayant au pupitre (N.D.L.R. le Roumain) Emil Simon . . . Le chef d'orchestre Simon a proposé une interprétation particulièrement organique de la partition, tendant à obtenir une concentration intense de l'œuvre de Franck (il s'agit de la *Symphonie en Ré*) . . . La jeune pianiste Ilinca Dumitrescu, interprète de la fascinante composition qu'est le *Concerto* de Grieg, a constitué une révélation . . . La jeune Ilinca Dumitrescu a également offert, en guise de bis, une étincelante *Toccata* de Paul Constantinescu. La nouveauté du programme, a, néanmoins, été la pièce pour instruments à cordes de Toduță, compositeur roumain, professeur de Simon. Compositeur moderne, mais avec modération, qui ne s'adresse au patrimoine folklorique de son propre pays que pour y puiser son inspiration, Toduță a créé une page agréable et suggestive, interprétée par Emil Simon avec une générosité passionnée. »

Diorama, supplément culturel dominical du journal « El Excelsior », l'un des plus connus du Mexique, a, pour la première fois, présenté à ses lecteurs un choix de poésies roumaines modernes et contemporaines (de Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Vinea, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Dumitru Popescu, Petre Ghelmez, Adrian Păunescu, Anghel Dumbrăveanu, Gabriela Melinescu, etc.). Le choix, la traduction et la présentation des textes appartiennent au poète et publiciste roumain hispanisant Darie Novăceanu, tandis que la mise en page et les illustrations sont l'œuvre d'Ignacio Solares, directeur du *Diorama*.

● A La Havane a été organisée, sous les auspices de l'Association Nationale des Ecrivains et des Artistes de Cuba, une soirée consacrée à CONSTANTIN BRANCUSI. L'artiste cubain d origine roumaine SANDU DARIE a parlé de la personnalité et de l'œuvre du grand sculpteur roumain.

Un symposium d'art folklorique roumain, organisé sous les auspices de l'Université Duquesne et de la Bibliothèque Roumaine de New York, a eu lieu à Pittsburgh (U.S.A.). Les travaux du symposium, dans le cadre duquel furent présentés 11 rapports, ont été conduits par WALTER W. KOLAR, directeur de l'Institut de folklore de l'Université Duquesne.

Une exposition *one man show* du sculpteur roumain GHEZA VIDA s'est ouverte à la Congressbouw (Salle des Congrès) de La Haye (Pays-Bas).

A l'Université de Cologne (R. F. d'Allemagne), ont été exposées — dans le cadre du cycle d'expositions « Kunst in der Universität » — des œuvres dues aux peintres roumains FREDRICH BÖMCHES et ION NICODIM.

Un ample reportage sur *Les églises peintes du Nord de la Moldavie* a paru dans la revue « El Universal » de Ciudad de Mexico. Les illustrations en couleurs représentaient des aspects des monastères de Suceviţa, de Moldoviţa, de Voroneţ et de Humor.

Au Musée National d'Histoire « Castillo de Chapultepec » de Ciudad de Mexico a eu lieu une exposition de photographies représentant des *Monuments historiques et artistiques de Roumanie*.

Sous les auspices de l'UNESCO a paru à Paris l'ouvrage *La Politique culturelle en Roumanie*, publié dans la collection *La Politique culturelle — études et documents* des Editions « Les Presses de l'UNESCO » Elaboré par Ion Dodu Bălan, vice-président du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes de la R. S. de Roumanie, avec le concours des directions de ressort de cet organisme, l'ouvrage constitue la première synthèse consacrée au phénomène culturel-artistique roumain qui ait paru à l'étranger.

Auteurs dramatiques roumains: ALEXANDRU MIRODAN

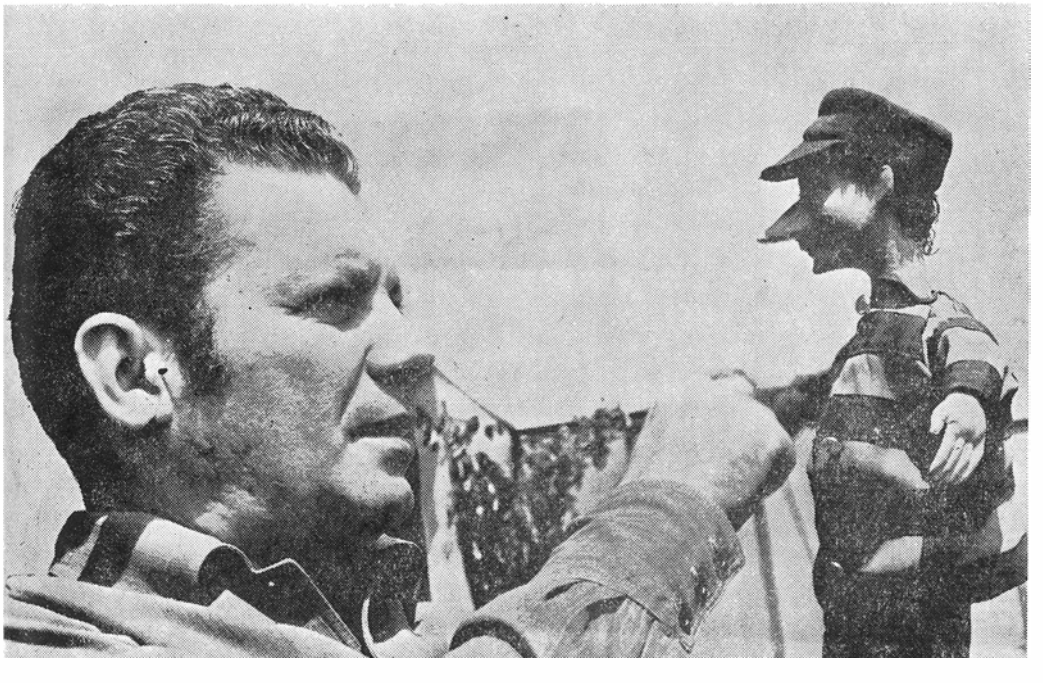
Tout d'abord journaliste à un quotidien central, puis secrétaire littéraire au Théâtre de Comédie de Bucarest, Alexandru Mirodan (né en 1927), fait ses débuts d'auteur dramatique en 1956, avec *les Journalistes*. Débuts accueillis avec enthousiasme par le public aussi bien que par les hommes de théâtre, car la pièce apportait réellement sur la scène roumaine un souffle nouveau, un style vivace, courageux, même si certains le taxèrent, à l'époque, de « style d'enfant terrible ». Cinq ans plus tard, la seconde pièce de Mirodan — *le Célèbre 702* — est couronnée du Prix de dramaturgie de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, la série de succès se poursuivant, en 1963, avec *le Chef du secteur âmes* et *la Nuit porte conseil*, en 1969 avec *la Greffe d'un cœur inconnu* et *le Maire de la lune et sa bien-aimée*. Mirodan s'est, de la sorte, assuré une place de choix parmi les auteurs dramatiques de Roumanie. Dans le contexte de notre dramaturgie actuelle — où le drame d'inspiration historique est représenté par Paul Anghel ou Al. T. Popescu, et le drame-parabole par Horia Lovinescu et Dumitru Solomon, où la comédie « énorme » porte la signature d'Aurel Baranga ou celle de Teodor Mazilu, et le débat politique-éthique comprend les œuvres de Titus Popovici, Paul Everac ou D. R. Popescu —, les pièces d'Alexandru Mirodan conjuguent drame et satire, verbe corrosif et effusion lyrique, fait divers et construction symbolique, constituant une agréable thérapeutique de l'âme humaine. Dans la lignée, en quelque sorte, d'un Bernard Shaw, Oscar Wilde ou Jean Giraudoux, continuateur du théâtre roumain de l'entre-deux-guerres — théâtre d'idées (Camil Petrescu) ou poétique (Mihaïl Sebastian) —, Al. Mirodan affirme sa personnalité par la constance de ses thèmes, de ses modalités d'« architecture » dramatique et même par la reprise, dans tous ses textes, du même type de personnage.

Les sujets de ses pièces ont, presque tous, comme point de départ quelque fait divers paru dans un journal, quelque événement quotidien frappant pourvu qu'il comporte en plus de l'élément sensationnel éphémère, des significations morales. Immortalisé sur la rétine de l'histoire, le fait réel stimule la fantaisie de l'auteur et sa vocation de dialoguiste. Le triste sort d'un auteur contraint, en régime fasciste, de faire jouer sa pièce sous un autre nom *(Camouflage)*, le drame d'un détenu condamné à l'exécution capitale *(le Célèbre 702)*, les fameuses interventions du Dr Barnard *(la Greffe d'un cœur inconnu)*, les premiers pas sur la lune *(le Maire de la lune et sa bien-aimée)* ou encore une enquête entre-

prise par un journal important *(les Journalistes)* deviennent le matériau à modeler, le point de départ du débat théâtral. Fait néanmoins très original, la filiation entre la fiction et le fait réel ne transforme pas les textes, comme on aurait pu s'y attendre, en pièces-document, en théâtre-« dossier », mais, au contraire, fraye à l'auteur la voie vers le rêve, vers la poésie, vers des hypothèses séduisantes qui, pour lucides qu'elles soient, n'en sont pas moins romantiques.

D'autres pièces de Mirodan gravitent avec charme, avec une tendresse non censurée — mais justement soulignée, semble-t-il, par un humour subtil — autour de l'éternel thème de l'amour, de l'accomplissement et de l'harmonisation des sentiments humains. Parfois l'amour y apparaît tel un terrain de combat pour la sauvegarde de l'affirmation de la dignité personnelle *(le Chef du secteur âmes, Lignes de communication)*; d'autres fois l'auteur le considère plutôt en parodiste *(De certaines lacunes, insuffisances et déconvenues en matière d'amour)*. Enfin, une autre zone thématique inclut l'évocation, comportant toujours des significations pour la plupart éthiques : il s'agira de la lutte héroïque des révolutionnaires communistes pour le triomphe des valeurs exemplaires de la liberté et de la justice *(Passion plus raison* et *Quelqu'un doit mourir)* ou, encore de nos jours, de la nécessité d'améliorer les rapports humains, d'instaurer dans la vie quotidienne un climat d'estime mutuelle, de solidarité spontanée, même quand il s'agit d'actions peu spectaculaires *(la Nuit porte conseil; Tard dans la soirée, à l'imprimerie; le Ciel n'existe pas)*.

A toutes ces options préside, dans la vision de notre auteur, l'idée de la responsabilité dans les rapports entre humains. Pour lui, le bonheur des hommes ne saurait exister sans le bonheur de l'individu, de même que la responsabilité de celui-ci doit, certes, se manifester à l'égard de la collectivité, mais aussi à l'égard de lui-même, en ce qu'il doit être convaincu de la nécessité de son propre perfectionnement. La meilleure voie pour atteindre ce but est de nous consacrer — passionnément — à la vérité et au bonheur de ceux qui nous entourent. Pourquoi Cerchez (principal héros de la pièce *les Journalistes)* lutte-t-il, sinon pour faire justice dans le cas d'un simple correspondant anonyme? Quelle autre solution sinon la vérité — même peu avantageuse pour lui — choisit finalement Cheryl Sandman, le détenu « privilégié » de la pièce *le Célèbre 702?* En luttant pour l'accomplissement des autres, nous luttons également pour notre propre bonheur, pour notre propre réalisation et l'efficacité

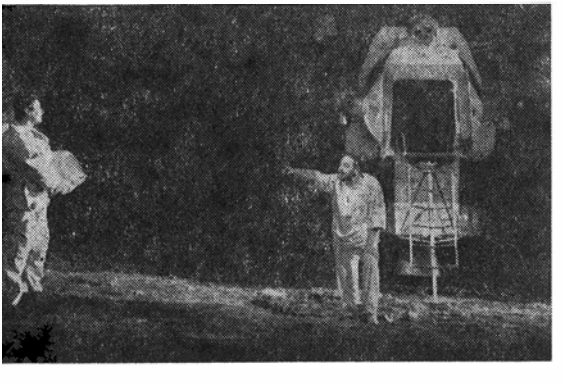


de ce combat dépend directement de notre sens des responsabilités.

Ainsi que nous l'affirmions plus haut, Mirodan définit sa personnalité non seulement par ses thèmes bien délimités, ses sujets favoris, mais bien aussi par un style intelligent, subtil, inquiet, semé d'innombrables maximes, boutades, aphorismes, paradoxes, apophtegmes. Bornons-nous à citer quelques répliques : « Les désastres sont toujours clairs. Seules les joies sont troubles »; « La seule information précise que j'aie acquise au sujet de la vie, c'est qu'il faut mourir »; « Quand je mens, je dis une foule de vérités » *(la Greffe d'un cœur inconnu)*; «On ne devrait embrasser sans amour ni une femme, ni une profession » *(les Journalistes)*, etc. Si nous insistons sur ces répliques c'est précisément parce que le théâtre de Mirodan est, en premier lieu, un théâtre de débat, d'affrontement des opinions; ce qu'on y dit compte davantage que les circons-

Marcela Rusu et Radu Beligan dans *Le chef du secteur dmes*

Le maire de la lune et sa bien-aimée

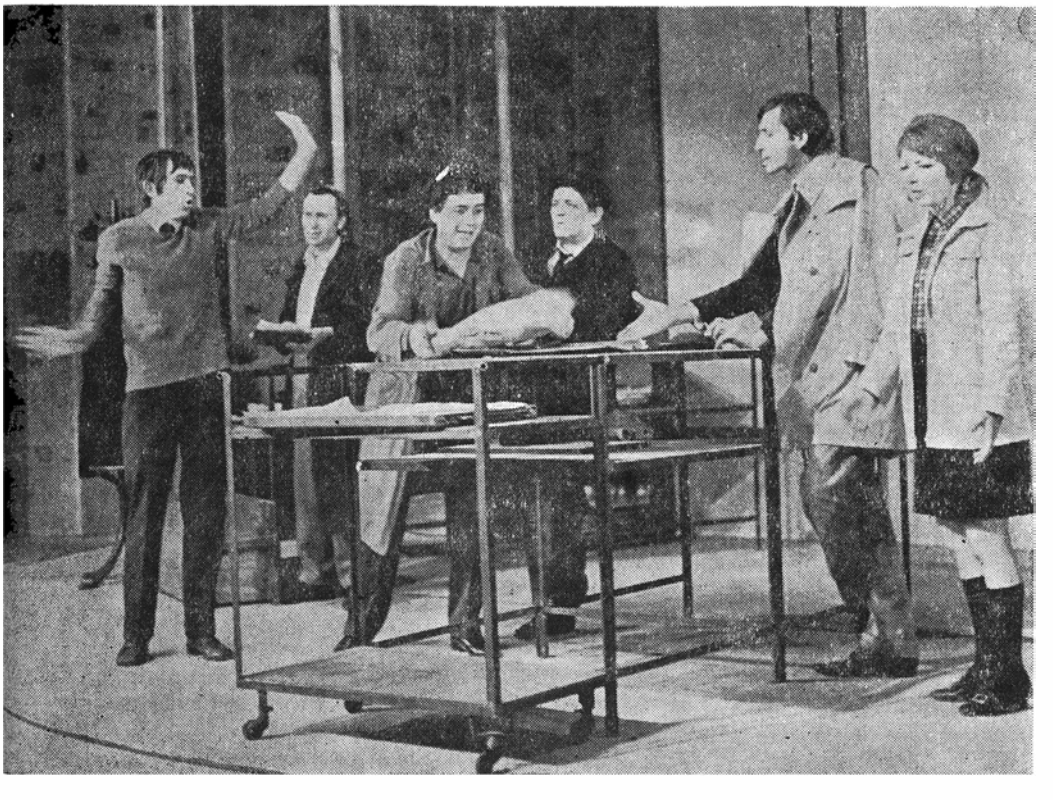


Scène de la pièce *Les journalistes*, représentée au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest)

La greffe d'un cœur inconnu (Radu Beligan et Marin Moraru)

tances ou que les personnages. Pourtant, pour édifier le lecteur qui ne connaît pas l'œuvre d'Al. Mirodan, un bref aperçu de la trame d'au moins quelques-uns de ses meilleurs textes — *les Journalistes*, *le Célèbre 702* et *le Chef du secteur âmes* — nous semble indispensable. L'action de la première de ces pièces se déroule dans la rédaction d'un journal pour la jeunesse, dans la Roumanie de nos jours, dont le rédacteur en chef, Cerchez, entreprend d'infuser un regain de vigueur au quotidien afin que celui-ci remplisse vraiment sa mission de champion de la vérité, de défenseur des relations d'équité et de justice entre les hommes, de combattant contre l'arrivisme, le trafic d'influence, l'égocentrisme, etc. L'occasion de cette « offensive » du nouveau est fournie par la réclamation d'un jeune ouvrier, Ion Gheorghe, qui dénonce certaines irrégularités survenues dans l'usine où il est engagé. En suite de son attitude, le jeune homme est mis à la porte et risque, par-dessus le marché, d'autres représailles de la part de personnes brouillées avec la morale et les lois, mais qui semblent solidement installées dans leurs postes. Finalement, Cerchez parvient, avec le concours des rédacteurs les plus « dynamiques », à tirer les choses au clair et à démontrer que Ion Gheorghe avait eu raison. La victoire du journal est celle de l'intransigeance et des principes mêmes de l'activité de la presse, contre les attitudes placides, évasives ou, ce qui est plus grave encore, lâches, représentées au sein de la rédaction même. *Les Journalistes* est donc une pièce de débat éthique grave et, à la fois, un intéressant reportage sur la vie de la presse, un hymne dédié à ses serviteurs compétents, dévoués, intelligents.

Le drame *le Célèbre 702* nous transporte sous d'autres latitudes : il s'agit d'une satire de la vie américaine, engendrée par le cas —



célèbre à l'époque — d'un assassin devenu écrivain devant la chaise électrique. Cheryl Sandman, le héros de la pièce, a la possibilité de prolonger la durée de sa vie en publiant des livres « autobiographiques », livres de scandale, qui apportent des bénéfices gigantesques aussi bien à l'éditeur qu'à la prison. Cependant, écœuré par les mensonges qu'il débite sans discontinuer et incité par les apparitions de « la fille en bleu », symbole poétique de la pureté, de la conscience non corrompue, le protagoniste décide de dire la vérité, si misérable fût-elle, non spectaculaire, banale, et en dépit du fait que cette option le rapproche de sa fin. Ce geste confère soudain au personnage des dimensions tragiques, qui se reflètent dans l'œuvre tout entière. Par contre, *le Chef du secteur âmes* est une comédie sentimentale séduisante par sa sérénité et son optimisme. La jeune « Madeleine de l'entreprise Technofrig », « malheureuse depuis un an et demi », suit, tout au long de la pièce, une évolution qui est justement celle de sa guérison. Aidée par un imaginaire « chef du secteur âmes » de la mairie à analyser elle-même la vie qu'elle avait vécue jusqu'alors et à opter, sur le plan professionnel et sur le plan sentimental, pour l'homme aux qualités majeures, même dissimulées sous le voile de la modestie, pour un mode de vie équilibré, constructif, pour les aspirations les plus nobles, Madeleine renonce à Horațiu, — le type du dandy disposant d'argent, d'un logement luxueux, d'une voiture et ayant une mentalité de maître — en faveur de Goré, l'homme timide, apparemment banal, mais d'une grande richesse spirituelle, d'une force de travail à toute épreuve et animé d'un immense désir de vivre sa vie. Un détail, non dépourvu d'importance : le « chef du secteur âmes » de son rêve a exactement, en tant que correspondant terrestre, le modeste et sensible Goré. De cette dualité ambiguë le dramaturge extrait de nombreux moments d'un comique fin, mémorables, non seulement par le spectacle d'intelligence et d'inventivité qu'il nous propose, mais aussi par la méditation sur la dialectique essence-apparence, à laquelle nous sommes conviés.

Sans être aucunement moralisatrices, les pièces d'Al. Mirodan sont, au fond, des plaidoyers en faveur d'une morale de l'humanisme, des plaidoyers lyriques, auréolés de mystère, qui, avec un humour du meilleur aloi, forment une synthèse tout à fait hors pair. Grâce à ces qualités, son théâtre est souvent joué sur les scènes roumaines, de même que sur de nombreuses scènes d'Autriche, de Bulgarie, de Cuba, de Grèce, de Pologne, de Tchécoslovaquie, de la R. D. Allemande, de la R. F. d'Allemagne, de l'Inde, de Turquie, de Hongrie, de l'U. R. S. S., etc., fréquemment applaudi par le public et enregistré en termes élogieux par la critique de spécialité. Quelques-unes des pièces mentionnées ont fourni aux théâtres roumains l'occasion de mises en scène d'un grand succès, dû surtout à plusieurs créations dramatiques remarquables. Retenons en premier lieu, le spectacle où le rôle principal a été interprété par l'artiste du peuple Radu Beligan, la mise en scène appartenant à Moni Ghelerter (ce sont d'ailleurs les deux collaborateurs favoris de l'auteur) : il s'agit de la représentation du Théâtre National de Bucarest avec *les Journalistes*, où le charme et l'intelligence énergique, pétulante de l'interprète mettaient précisément en lumière les qualités essentielles de Cerchez. Vinrent ensuite les spectacles du Théâtre de Comédie avec *le Célèbre 702* et *le Chef du secteur âmes* et, enfin, la collaboration plus récente de l'auteur avec son metteur en scène et son acteur préférés sur la scène du Théâtre Lucia Sturdza Bulandra de Bucarest pour *la Greffe d'un cœur inconnu*. Il convient aussi de rappeler d'autres représentations à l'échelon national, notamment celles des *Journalistes* où ont excellé soit les auteurs de la mise en scène (c'est le cas du spectacle du Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamtz, réalisé par Ion Cojar), soit les interprètes du rôle de Cerchez (Marin Moraru, dans une mise en scène de la télévision, Virgil Ogăşanu — au Théâtre Lucia Sturdza Bulandra); excellents spectacles aussi avec *le Maire de la lune et sa bien-aimée* au Petit Théâtre de Bucarest, mise en scène de Ion Cojar, dans une brillante distribution qui

comprenait George Constantin, Victor Rebengiuc, Dumitru Furduĭ et Florin Vasiliu; nous pouvons y ajouter le spectacle avec *De certaines lacunes, insuffisances et déconvenues en matière d'amour* au Théâtre National de Timişoara, où la mise en scène du jeune Sergiu Savin fait ressortir, par-delà le très agréable badinage de la pièce, certaines significations plus profondes, insuffisamment remarquées par la critique, mais qui nous révèlent un Mirodan fidèle à lui-même, à sa foi en la perfectibilité de l'être humain et en le pouvoir du théâtre de contribuer efficacement à cette perfectibilité.

Auteur dramatique en pleine maturité créatrice, toujours accueilli avec intérêt par le public roumain et étranger, auteur également de plusieurs volumes de prose, d'essais, de traductions, d'articles, Alexandru Mirodan n'a pas encore dit — nous en avons la ferme conviction — son dernier mot dans la littérature dramatique roumaine.

BOGDAN ULMU

MARIN SORESCU: **LA MATRICE**

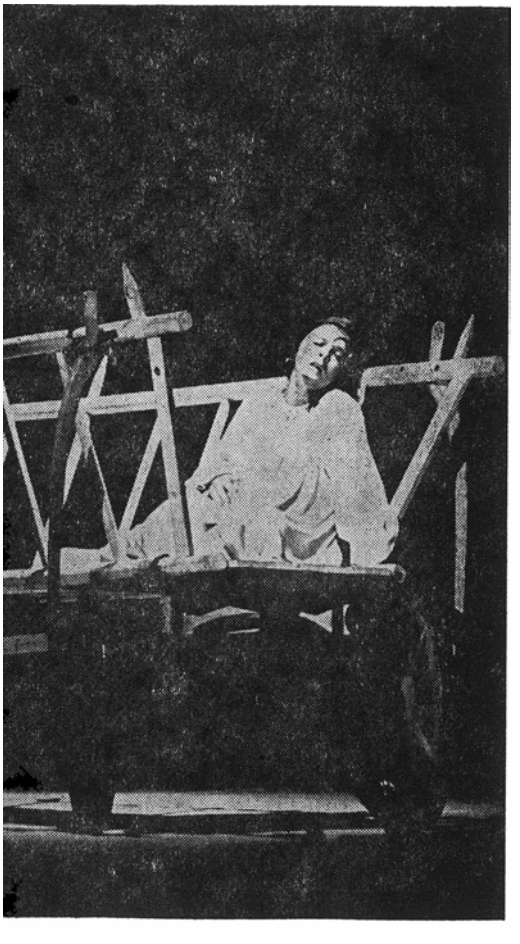
Le nom de Marin Sorescu à l'affiche des théâtres constitue, en soi, un événement dans la vie culturelle: Sorescu est, dans la constellation de la poésie roumaine, une étoile de première grandeur, et ses incursions dans le domaine de la dramaturgie (brèves pour le moment) éclairent celle-ci intensément, comme une fulguration.

Jeune encore et, de par la nature de sa création, lié à jamais à la jeunesse dont il est le favori, Marin Sorescu est un esprit original, qui accède à la poésie avec un apparent manque d'effort absolument séduisant. Il écrit simplement, avec désinvolture, usant de mots courants même quand il s'agit des choses les plus compliquées, les plus graves, les plus chargées de mystère, pour que, brusquement, ces agencements de mots usuels dévoilent une capacité insoupçonnée de se désintégrer en significations glissantes, de se heurter au cours d'associations insolites ou encore de s'enchaîner librement, selon les lois d'une fantaisie espiègle. Son écriture est captivante; mais derrière cette première couche de fascination verbale, l'art poétique de Sorescu cache une sorte de paradoxe philosophique; c'est la pensée d'un sage sans illusions, mais profondément et solidement attaché aux racines de la vie, épris et conservateur de la tradition, respectueux envers la culture comme un apprenti, avec un bon sens de vieux paysan. L'impression de liberté intérieure découle d'une absence spontanée de préjugés qui lui permet de ne jamais s'enfermer dans un système constitué et d'aborder toute idée à la façon d'un Candide moderne... Plus importante que tout non-conformisme, cette liberté représente, en fait, la « qualité spécifique » de son talent.

Venu au théâtre, ce poète des jeux de mots brillants nous a, tel Janus, présenté sa seconde face: ses pièces sont des poèmes tragiques. Dernière en date, *la Matrice* clôt une trilogie qui commença avec *Jonas*, interprétation originale du mythe biblique lu à rebours par Sorescu, et continua avec *le Bedeau*, parabole sur l'esprit asservi par son obsession d'auto-perfectionnement jusqu'à en perdre tout contact avec la terre...

Toutes trois sont liées entre elles par le grand thème du héros élu pour payer son péage à chaque étape de la connaissance ; celui-ci cherche fébrilement un accomplissement qui est en même temps une libération car, portant en soi un destin qui se veut réalisé, il doit, jusqu'au bout, portant ce fardeau parcourir seul, sans aucun appui, son chemin.

Dans *la Matrice*, le « vide existentiel » des autres pièces a été, dans un certain sens, dépassé. « Tout en regardant le vide brillant qui vous entoure — notait l'écrivain dans une plaquette — on peut se jalonner, s'orienter. La confiance en soi augmente. (. . .) Revenus sur terre, enfoncez-y bien vos griffes. Pour ne plus la laisser vous échapper. » C'est ce que, avec toutes les fibres de son être, fait Irina, jeune institutrice à la campagne, dont l'heure d'accoucher vient de sonner en plein cataclysme : les flots déchaînés par l'inondation dévastent tout sur leur chemin. Affrontant la tempête, la femme se réfugie dans la maison de ses parents, où ne se trouve plus que son vieux père à l'article de la mort.



Irina, incarnée par Leopoldina **Bălănuță**

Cette maison des parents est un endroit concret et symbolique en même temps ; on y vit dans un temps mythique ; là sont instaurées les coutumes ancestrales, là s'éveillent les souvenirs d'autrefois. L'approche de la mort ne suscite aucune panique, mourir est dans l'ordre des choses. Tout comme les rois des contes de fées qui, sentant venir la fin de leurs jours, faisaient, dignes et sereins, leurs adieux à la vie, le paysan s'installe dans le cercueil préparé d'avance et allume tout seul son cierge, afin de quitter ce monde en état de grâce et en paix avec soi-même, selon les coutumes des ancêtres. Sans désespoir, avec une sorte d'acceptation calme de l'inévitable, père et fille bavardent pour faire passer le temps, cependant que les événements suivent leur cycle naturel : le vieillard s'éteint, la femme accouche. Mort, naissance — permanences de l'existence. La maternité, dans ce cas, représente « la terre », la certitude inébranlable, source d'équilibre et de vie. Ayant fait sien ce but, Irina, demeurée seule dans la maison isolée, s'y appuie, luttant méthodiquement, avec énergie, voire avec humour, pour son enfant. Elle lutte heure par heure, mètre par mètre, car le temps passe, les eaux montent. Civilisation, culture, confort, sécurité, repères naturels de l'homme moderne, restent loin en arrière. Ramenée par la force des circonstances à la condition primordiale de simple femme-matrice menacée par la fureur des éléments déchaînés, Irina frémit de peur mais recouvre les forces de la mère éternelle. Son monologue est le « film intérieur » de ce qui se passe dans son âme : moments où elle plonge dans l'oubli, se croyant revenue elle-même à la bienheureuse vie intra-

utérine, sombres tourbillons de l'angoisse, visions de cauchemar, élans de vitalité triomphante de l'instinct maternel, et d'inépuisables ressources de courage et de dévouement. Enfantine par moments, elle devient invincible l'instant d'après. Irina pleurera dans son cœur le sort de son enfant, mais plaisantera pour l'apaiser alors que les flots lui enserrent d'abord les chevilles, puis les genoux, la taille, les épaules, exactement comme dans la légende du maître Manolé le mur enserrait Ana de plus en plus fort. Et si Ana acceptait l'immolation pour empêcher un nouvel effondrement des murs de l'édifice bâti par son époux, Irina, d'autant plus, acceptera de bon gré le sacrifice pour sauver son œuvre à elle — l'enfant. Engloutie par les eaux, avec ses dernières forces et son dernier espoir, elle soulèvera l'enfant pardessus les flots ; mieux encore, elle utilisera dans ce but suprême l'impossible véhicule, transporteur consacré de la mort : le cercueil de son père. Son message vient du plus profond des expériences humaines ; de les traverser une à une, pareil au feu inextinguible qui maintient en vie la fragile espèce humaine : « Aussi longtemps qu'à l'horizon on aperçoit quelque chose . . . le rayon d'une étoile. . . ou un fétu de paille. . . tout espoir n'est pas perdu. . . Et s'il existe un seul espoir, il faut qu'il en existe également une moitié. . . et la moitié d'une moitié. . . et ainsi de suite, à l'infini. . . »

Les difficultés soulevées par la mise en scène d'une pareille littérature sont évidentes. L'écriture est plutôt antithéâtrale ; son déroulement n'est pas sans quelque monotonie, son dramatisme se situe en profondeur, au cœur des actions les moins dynamiques ; le monologue se permet des digressions livresques, s'empêtrant même parfois dans la facilité — car cet écrivain trop doué n'a pas toujours la force d'épurer son texte. Invité à monter la pièce au Petit Théâtre de Bucarest (le même où *Jonas* fut lancé en première), le metteur en scène Dinu Cernescu, connu pour son aptitude à inventer un univers scénique intégral pour ses spectacles, a, cette fois, essayé de découvrir un équivalent concret du mouvement intérieur des états d'âme. Les moyens auxquels il a recours ont un caractère solennel, froid, rigide en quelque sorte, mais sont majestueux, imposants.

La scénographie d'Adriana Leonescu offre un inégalable point d'appui au spectacle. Une immense draperie d'un blanc grisâtre, avance, dès le début, du fond de la scène, en un lent déroulement, encerclant la scène vide, lourde comme un flot mouvant et s'accompagnant du bruit métallique, menaçant, d'une marée montante. Finalement ne demeurent en scène que le cercueil du vieillard et le chariot dans lequel se réfugie la femme, projetant sur le mur une ombre gigantesque. . . Il n'en faut pas plus pour suggérer le déluge, la dévastation.

Le principal souci du metteur en scène semble avoir été la clarté des significations ; aussi a-t-il proprement « décomposé » la matière poétique, distribuant le monologue à trois actrices. Il est à présumer que sciemment il a sacrifié la subtile dialectique des sentiments de l'héroïne, l'inexplicable et la fraîcheur de ses réactions, afin d'obtenir un surplus de vigueur et de dynamisme. La protagoniste, Leopoldina Bălănuță, a, dans ce but, été flanquée, pendant une bonne partie du spectacle, par Ileana Dunăreanu et Jeana Gorea, dont la fonction est d'être des miroirs, des *alter ego* dramatiques, des « coefficients de généralisation ». Vêtues pareillement de longues chemises de lin blanc, telles des vestales danubiennes, au cours d'évolutions symétriques, elles récitent le texte ainsi découpé en l'accompagnant d'une partition de mouvement assez compliquée, selon un rythme que je serais tentée d'appeler « symphonique ». Cela donne une calligraphie intéressante sans doute mais décantant peut-être un peu trop l'émotion. Tout le souffle de tragédienne dont dispose Leopoldina Bălănuță n'est pas de trop pour qu'enfin le sentiment se débarrasse du moule des conventions scéniques et s'exprime dans toute sa force troublante, encore qu'on ne puisse rien reprocher à ses partenaires, toutes deux graves, retenues et sincères.

En réalité, cette résistance vient de l'intérieur, de la substance même du poème, qui s'avère réfractaire à l'effet théâtral «sûr ».

Fait qu'atteste une fois de plus, s'il en était encore besoin, la scène des épouvantails qui peuplent le cauchemar d'Irina. On pouvait prévoir que des fantasmes semblables, avec leur auréole de mythologie folklorique, produiraient un moment théâtral captivant. C'est d'ailleurs ce que les réalisateurs, en concevant des masques spectaculaires et en imprimant aux acteurs un mouvement d'inspiration rituelle, souhaitaient obtenir et pourtant il n'en est rien, l'impression qui s'en dégage est celle d'un dessin formel. Le miracle se produit par contre lorsque les grands acteurs demeurent seuls, face à face avec la poésie, et ce justement grâce à la sensation de vie qu'émane leur personnalité. La plupart du temps cela est dû à Vasile Nițulescu, acteur possédant un extraordinaire don d'authenticité. Dans le rôle du vieux paysan qui meurt sans effroi et sans regret, discourant paisiblement sur des choses insignifiantes, il apporte une note de sérénité et une simplicité noble, dont la poésie même peut se nourrir.

ILEANA POPOVICI

ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS

● *Expositions d'art ouvertes à Bucarest*: ADRIAN BELDEANU, LONGIN BRATU, RODICA DAN, MARIA DUMITRESCU, MICHAELA ELEUTHERIADE, MIHAI FORFOTĂ, LUCIAN GEORGESCU, RODICA LAZĂR et IACOB LAZĂR, GABRIELA MANTA, IRINA MIMOR, ION MURARIU, CORNELIU VASILESCU (peinture); PAVEL CODIȚĂ (peinture, tapisserie, dessin, collage); OCTAVIAN GRIGORESCU (peinture et art graphique); NICOLAE ALEXI, FLORIN CODRE, DAN ERCEANU, CONSTANTIN M. NIRCĂ, VICTOR RUSU CIOBANU (arts graphiques); NATALIA MATEÏ-TEODORESCU (gravure); MARIA CONSTANTIN (aquarelles); PETRE GRĂJDEANU, SILVIA RADU (sculpture); SMARANDA CHITIC (céramique, pyrogravure). Signalons, de même, le cycle de projets de fontaines d'ADINA CALOENESCU et les peintures signées ION SĂLIȘTEANU et VLAD FLORESCU, groupées dans l'exposition au titre suggestif *La couleur, moyen d'implication affective.*

● A **CONSTANTZA**, le Musée d'archéologie a réuni un grand nombre de monnaies, d'outils, d'armes, d'objets du culte et de documents présentant, sous le titre *Echelons de l'histoire et de la civilisation*, l'évolution historique de la Dobroudja depuis la période de formation du peuple roumain jusqu'à nos jours.

● A **GALAȚZ** ont été exposées, dans le cadre du Musée d'art contemporain, des œuvres d'art de Voïvodine.

● Le Club des Journalistes de la ville de **SFÎNTU GHEORGHE** a hébergé une exposition de peinture de TAMAS KISSGYURGY.

● A **TÎRGU MUREȘ** s'est ouverte l'exposition des artistes amateurs de Cluj-Napoca, membres du cercle d'arts plastiques ATELIER-11.

● 100 œuvres picturales, d'art graphique et d'art décoratif, portant les signatures de 30 membres de la Filiale du Maramureș de l'Union des Plasticiens, ont figuré dans une exposition ouverte à **BAIA MARE**.

● Dans les salles de la Collection d'art du Musée d'Histoire de **PIATRA NEAMȚ** ont été exposés des ouvrages d'art populaire du département de Neamț.

● A la Maison de la Culture d'**OCNELE MARI**, département de Vîlcea, une exposition ethnographique a présenté des costumes populaires, des objets d'intérieur et des outils ménagers caractéristiques de cette zone.

● A **EFORIE NORD**, l'*Exposition nationale d'art populaire des créateurs et des artisans populaires* a constitué, de par le vaste choix d'œuvres d'art populaire contemporain, un intéressant itinéraire suivant la voie de l'art dans le monde des campagnes roumaines. Il convient de retenir tout spécialement les effets d'habillement féminins et masculins dont certains sont moins connus, tel le tablier du Bihor à motifs géométriques variés, rappelant les signes d'un alphabet archaïque.

● Le Musée d'Histoire de la Municipalité de Bucarest a pris l'initiative de fixer sur la pellicule certaines artères de la Capitale de la Roumanie présentant un passé historique particulier ainsi que certaines maisons à l'architecture d'époque ou qui ont été habitées par des personnalités marquantes de la vie culturelle et artistique roumaine. Deux films ayant trait à deux des plus anciennes artères de la ville, à savoir: la Calea Moșilor (l'ancienne Rue du Marché Extérieur) et la Calea Rahovei (l'ancienne Rue des Mendiants), sont en cours de réalisation.

● Le Théâtre National de Bucarest a récemment entrepris une tournée en R. P. Hongroise avec les spectacles *Dame Kiritza* de Tudor Mușatescu, d'après Vasile Alecsandri, *Qui a peur de Virginia Woolf?*, d'Ed. Albee et *Un papillon sur la lampe* de Paul Everac.

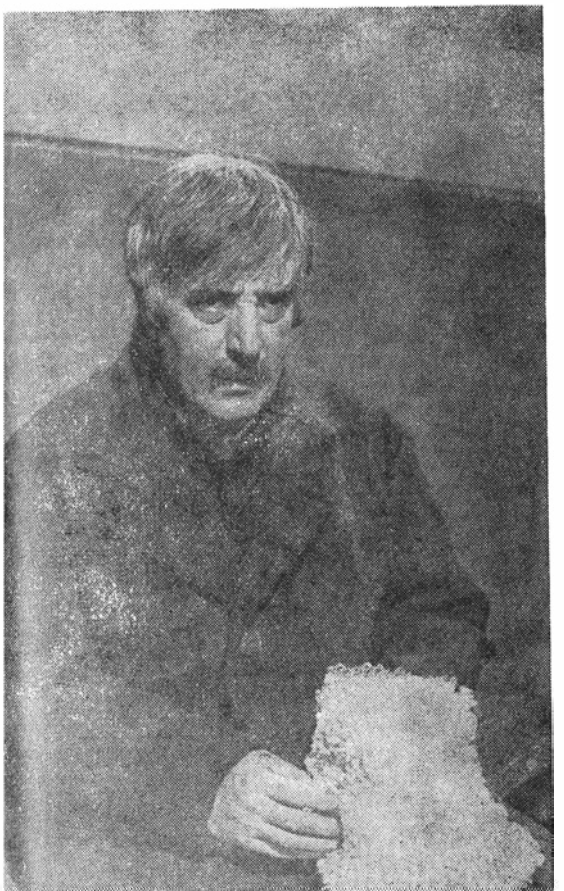
● Le Théâtre National de Jassy a présenté, en Union Soviétique, une série de spectacles avec les pièces *Conte d'hiver* de Shakespeare, *Dona Rosita* de Lorca et *Au cours d'une seule soirée* de Iosif Naghiu.

● Le Théâtre Giulești a présenté à Rome les spectacles *Maître Manolé* de Lucian Blaga, *le Malheur* de I. L. Caragiale et *Mesure pour mesure* de Shakespeare.

● La troupe du Théâtre « Țăndărică » est récemment rentrée d'une longue tournée effectuée en Suisse, en Espagne, au Liban, en Syrie, en Irak et en Jordanie.

LE PÈRE PRODIGUE

Le Père Prodigue est le film de début d'un metteur en scène. Paradoxalement, ce « débutant »-ci est une personnalité bien connue du cinéma roumain, car il a réalisé jusqu'ici des dizaines de courts-métrages d'animation, d'art ainsi que de nombreux documentaires (rappelons d'ailleurs parmi ces derniers, son *Brezaïa*, lauréat du Festival international de Busto Arsizio — Italie, en 1969 ou *Dans la forêt de lon* récompensé en 1970 au Festival international de Londres).



Pour Adrian Petringenaru donc, *le Père Prodigue* n'est que son premier long métrage artistique. Et c'est surtout un véritable certificat de maturité. Inspiré par la nouvelle d'Eugen Barbu *Oaïe et les siens*, le scénario, dû d'ailleurs au prosateur lui-même, nous renvoie au printemps de 1945 dans un petit village roumain de plaine. La guerre se poursuit encore, les troupes roumaines, aux côtés des armées soviétiques, continuent la lutte antihitlérienne vers l'Ouest. Libéré depuis peu, le pays est dévasté, épuisé. Dans de pareilles conditions les fondements sociaux sont ébranlés, les valeurs acquièrent d'autres dimensions, l'histoire fait naître des significations nouvelles, d'autres impératifs se font jour. La famille du paysan Oaïe accueille à sa façon les transformations qui ont lieu sur les plans sociaux les plus vastes et implicitement sur le plan familial : chez eux. les conflits se déroulent dans le calme, tout naturellement, dominés, semble-t-il par un fatalisme ancestral, par un « ça devait arriver », sans aucune fausse note, aucun excès, Ce qui ne signifie nullement — bien au

Toma Caragiu

contraire — que les heurts, que la tension dramatique soient exclus. Evénements, gestes, regards, paroles, membres de phrase sont là, qui s'accumulent. . . La restitution de cette atmosphère constitue l'une des réussites évidentes du film ; car c'est surtout dans ce sens que *le Père Prodigue* est un film « construit ». Adrian Petringenaru — qui est en même temps un critique d'art éprouvé — sait très bien ce qu'il doit éviter afin de ne pas céder aux tentations de la facilité, auxquelles un débutant habituel aurait facilement succombé.

Paysan vigoureux, monumental, d'une grande dignité, le vieil Oaïe a élevé ses fils — Mărin, Lisandru et Zamfir — dans le respect de l'éthique ancestrale, de la soumission due au « chef de famille ». Constantza, sa femme, sait, elle aussi, qu'il ne lui est pas permis d'enfreindre les ordres de son mari, mais son amour maternel lui fait parfois fermer les yeux sur la désobéissance de ses enfants. Cependant tous les deux constatent, d'abord avec stupéfaction et indignation, puis avec une compréhension grandissante, que les trois fils cherchent, dans la vie, d'autres solutions que celles qu'ils connaissent et que ces dernières, à une époque de grands bouleversements et de nouvel ordre du monde, s'avèrent vulnérables et insuffisantes. Cheminot, le plus jeune, Zamfir, rejoint résolument le mouvement communiste ; Lisandru quitte également l'exploitation paternelle et devient garçon de ferme sur les terres du boyard Necşeşti ; quant à l'aîné, Mărin, que la guerre a blessé dans son âme et son corps, il se débat entre des tendances contradictoires : le désir de prendre un commerce et celui d'occuper, avec les autres paysans de la région, les terres des boyards.

Au fur et à mesure, le film acquiert d'une façon de plus en plus marquée le caractère de fresque d'une époque décisive pour l'histoire contemporaine de la Roumanie, vue non pas à travers le prisme de grands mouvements de masse, mais par le mouvement de quelques caractères, représentatifs de milieux sociaux divers à un même endroit et une même époque : d'une part, le milieu des gros propriétaires fonciers, dont les représentants sont le boyard Radu Necşeşti, avec sa folie tranquille, indiquant une espèce de décomposition de son monde, et Catinca Necşeşti, son épouse fielleuse et acariâtre, éternellement à la recherche d'un amant qui résolve ses crises de cœur et de corps (autre hypostase, symbolique elle aussi, de la même dissolution) ; de l'autre, Oaïe et les siens, et avec eux les gens du

village, et les cheminots, porteurs de l'esprit nouveau, révolutionnaire.

Les événements se succèdent rapidement, les plans interfèrent. Nous nous trouvons à la table de jeu de la famille Necşeşti et de ses hôtes qui regardent d'un œil dédaigneux et méfiant l'agitation des paysans, pour que, dans le plan suivant, le metteur en scène nous introduise chez Oaïe, où les silences sont chargés de sens et ponctuent des dialogues d'une beauté et d'une authenticité certaines. Oaïe le vieux finit par se rendre compte que ses hésitations sont d'un autre temps et se range aux côtés de ses fils. Dans une vaine tentative de sauver ce qui pouvait encore l'être, Catinca Necşeşti tire sur ceux qui pénètrent sur les terres du domaine pour faire la justice ; ses balles atteignent les câbles de haute tension qui, dans leur chute, électrocutent Lisandru et Zamfir, devenus de la sorte les holocaustes symboliques d'une lutte où se reflète l'histoire elle-même. Du coup, le dénouement se précipite : les Necşeşti prennent la fuite, les paysans s'emparent de l'ancien domaine. Mărin, qui a enfin trouvé sa voie, s'est joint à eux.

Adrian Petringenaru a fait là un film de nuances, un film poétique, un film qui sait nous restituer l'arôme du lait fumant sur la table, l'odeur de la terre dans le crépuscule brûlant du soir, le goût des larmes, la poussière soulevée par les sabots des chevaux en pleine course, l'éclatement des bourgeons au printemps, et le rythme endiablé de la danse rituelle. Par tout cela, *le Père Prodigue* est un film vivant, qui s'adresse tout d'abord aux sens et par eux, à la pensée. La distribution d'acteurs, où l'on aurait pu redouter l'inexpérience d'un réalisateur de dessins animés, est sans erreur aucune. Elle démontre une bonne connaissance de la valeur des interprètes aussi bien qu'une bonne compréhension de la typologie. Dans le rôle du vieil Oaïe, Toma Caragiu crée un personnage au souffle puissant, un personnage profond, que domine l'idée de la dignité humaine. D'un tragique sobre, Leopoldina Bălănuţă joue sa partition (la femme de Oaïe) comme d'habitude, c'est-à-dire sans reproche. Marga Barbu (Catinca Necşeşti), âpre et impitoyable, est aussi cinglante que la mèche de son fouet. Contrastant avec elle, Vasile Niţulescu est un Necşeşti fragile auquel quelques mots et quelques regards suffisent pour s'exprimer. Parfaitement choisis pour le rôle des fils de Oaïe — Mărin, Zamfir et Lisandru — les acteurs Gheorghe Dinică, Florin Zamfirescu et Radu

Le salon du manoir de Necşeşti (Vasile Niţulescu, Marga Barbu, Nae Ştefănescu, Ianis Veakis, Octavian Cotescu)

←

Scène chez les Oaïe (Toma Caragiu, Leopoldina Bălănuţă, Gheorghe Dinică, Florin Zamfirescu, Carmen Maria Strujac)

→

Iţcuş confèrent chacun à son personnage une individualité bien marquée ; ils sont nuancés et d'un naturel qui conquiert. L'image, signée par Gheorghe Viorel Todan, est d'une beauté plastique inoubliable ; les cadres, minutieusement élaborés par le réalisateur en collaboration avec le cameraman, ont souvent des tonalités et des lumières picturales, certains premiers-plans étant de véritables portraits qui contribuent à définir le caractère des héros du film.

MELANIA CHIRIACESCU

«L'ESPRIT DE L'OR», L'ESPRIT D'UN PAYS DE PIERRE

Il y a de cela trois ans, deux jeunes metteurs en scène, Mircea Veroïu et Dan Piţa, faisaient leurs débuts par un film de long métrage : *les Noces de pierre*, inspiré de l'œuvre du même nom de Ion Agîrbiceanu. Un film en deux parties. La première, *la Fefeleaga*, portait la signature de Mircea Veroïu. La seconde, *A la noce*, celle de Dan Piţa. Deux films existant indépendamment l'un de l'autre et formant néanmoins un tout. Une expérience curieuse, aux résultats très intéressants. D'autant plus que l'unité du film n'était nullement due à une identité de tempérament, de style, de vision ou de conception cinématographique. *La Fefeleaga* était d'une sobriété proche de l'austérité. La lucidité, voilà bien la marque du tempérament de Mircea Veroïu. Une lucidité proche de la froideur. Retenu, calme, le style interdit apparemment toute émotion. Des cadres longs, obsédants, à l'intérieur desquels les mouvements sont d'une lenteur qui leur confère quelque chose de rituel. D'une perfection glaciale, la composition fait que le contraste noir et blanc frappe douloureusement le regard. Perfection glaciale qui gagne tout : les personnages (en petit nombre parce que Veroïu se passe le plus souvent de second plan), les rues, les maisons, les sentiments, la vie, la mort, tout. Si Veroïu a le culte de l'immobile, il a aussi la science — je dirais la volupté — d'exprimer au moyen d'une extrême économie de mouvements le tumulte intérieur des personnages, les tourments de leur âme. Dan Piţa, tout au contraire. Il a, lui, le culte de la vie, saisie aux moments extrêmes de sa manifestation. Dans *A la noce*, les mêmes rues que dans *la Fefeleaga*, les mêmes maisons et parfois les mêmes personnages s'animent, vivent et meurent en se démenant, en luttant, en extériorisant avec violence ce que Veroïu dissimule, lui, derrière l'immobilité, tout en décelant, en fait, le même tumulte intérieur ; mais différemment, par une autre voie, la voie de la vie ressentie par tous les pores, vécue sur tous les plans. Veroïu concentre le foyer de l'objectif sur un certain moment de la vie, Dan Piţa l'ouvre sur son immensité.

Et les revoilà tous deux sur le générique d'un autre film, intitulé cette fois *l'Esprit de l'or*. De nouveau, deux films indépendants, inséparables en fait : *la Goule des mines d'or* signé Mircea Veroïu, *le Coffre* signé Dan Piţa. Et de nouveau, bien sûr, Agîrbiceanu. Ce « de nouveau » n'est d'ailleurs pas tout à fait exact, pas plus qu'il n'est exact de dire

qu'il s'agit en l'occurrence d'une œuvre portée à l'écran, car les cinéastes se sont servis de plusieurs récits de ce curieux écrivain qui a décrit des hommes et des fantasmes relevant d'un monde fantastique en lui-même ; celui des malheureux chercheurs d'or, dans un « pauvre pays riche » au début du siècle. Ce que Piţa et Veroïu ont porté à l'écran, ce ne sont pas quatre récits d'Agîrbiceanu, mais un univers de ce nom. Ils ne se sont pas glissés entre des pages de livres, mais ils ont pénétré dans l'âme d'un homme penché sur les hommes. Leur film — et en m'exprimant ainsi, je songe aussi aux *Noces de pierre*, puisque *l'Esprit de l'or* pourrait leur être rattaché en un fabuleux spectacle de cinéma — leur film, donc, est tout imbibé de l'atmosphère d'un même univers. Celui de plusieurs vies entremêlées, s'unissant et se séparant dans son cadre tout au long d'une époque. Celui de l'âpre souffrance des mineurs des Carpates occidentales, condamnés à découvrir l'or dont d'autres profiteraient. Des tourments affreux, répugnants, de tous ceux qui, devenus esclaves de l'or, étaient résolus à l'obtenir coûte que coûte, au prix de la vie des autres en premier lieu. De toutes ces destinées qui se déterminent les unes les autres et courent ensemble à leur perte. Tôt ou tard. Empoussiérés par l'esprit de la pierre ou couverts de clinquant par l'esprit de l'or.

Ces choses-là, et beaucoup d'autres avec elles, existent en tant que lettre écrite dans une prose en apparence non-cinématographique. Une prose qui se contente de relater, pauvre en fait de descriptions, avare en fait d'images visuelles, mais d'une force extraordinaire s'il s'agit de susciter des images et, surtout, d'enflammer l'imagination. Une prose dont le charme et les sens multiples se dissimulent entre les lignes. Et le principal mérite des deux metteurs en scène — d'ailleurs aussi leur point de rencontre spirituelle — c'est d'avoir su lire entre les lignes. D'avoir saisi — au-delà des récits particulièrement simples — l'universalité de leur signification. C'est ainsi que dans *la Goule des mines d'or*, par exemple, Veroïu donne à ce fantasme une figure humaine. Celle de la cabaretière du village, que nous retrouvons dans *la Fefeleaga* et qui est comme le mauvais esprit de l'or. Elle connaît les filons où l'or est caché. Spéculant sur la beauté de sa fille, elle attire les voleurs d'or imprudents. Une fois leur mission accomplie, elle les fait disparaître. La place du malheureux, tué parce qu'il en sait trop du moment qu'il connaît la cachette, est prise par un autre, attiré par la jolie fille dans ce piège affreux de la mort. Dans *le Coffre*, Dan Piţa dépasse à son tour le cadre strict du récit. Du personnage du vieux Clément, il fait un esprit justicier. Si, dans le récit, il meurt, dans le film il va tuer, en fait, ses jeunes et insatiables épouses. Il le fera perfidement, en leur faisant croire qu'il est mort, leur permettant ainsi d'ouvrir le coffre, lequel n'est pas rempli d'or, comme elles le croient, mais de pierres. . . Cependant Piţa et Veroïu, loin de se contenter de voir au-delà des récits, ont dépassé aussi leur cadre, le paysage, *la description*. Ils ont effectivement *vu* ce site sommairement décrit, vu au propre et au figuré et ils ont filmé là, à Roşia Montana, un paysage fantastique de roches grises qui cachent ou non de l'or. Avec des lacs jalousement fermés sur les trésors de leurs profondeurs. Avec des collines éboulées sur les maisons et les hommes. Ils ont vu comment dans leur grisaille rocheuse les villages ferment ce paysage, de même que les maisons sont closes entre des murs, resserrés à leur tour par des ruelles étroites en cercles concentriques infinis, infinis jusqu'à cet espace — proche de la maison ou cimetière — où les gens s'abritent, enfin apaisés, enfin réconciliés, enfin délivrés de l'esprit de l'or. C'est-à-dire qu'ils ont vu l'essence de ces lieux, la signification de ce paysage d'univers fermé, celui des chercheurs d'or à l'époque des chercheurs d'or, au début du siècle, dans un pays où régnaient l'exploitation et la misère. A partir de là, de cette essence, la prose d'Agîrbiceanu devient violemment cinématographique. D'une belle violence de noir et blanc, avec pour toile de fond la grisaille des collines rocheuses et des eaux couleur d'acier. D'une tragique violence

entre le blanc des noces et le noir des enterrements, sur la grise toile de fond de la vie quotidienne. Et cette vie-là n'est pas seulement celle de *la Fefeleaga*, ou d'*A la noce*, de *la Goule des mines d'or* ou du *Coffre*, c'est celle de tout Agîrbiceanu, de toute son époque. Le décor est le même. La pièce est la même. Seuls les personnages varient d'un épisode à l'autre. Les uns meurent. D'autres encore prennent leur place pour s'en aller à leur tour. La permanence est assurée entre la mort et la survie. Périssent les bons ou ceux que seule la misère a rendus mauvais. Survit l'esprit de l'or, dans un monde dominé soit par l'absence de cet or, soit par sa passion. C'est avec une minutie quasi-scientifique que Pița et Veroïu étudient cette permanence. Les personnages de *la Fefeleaga* sont menés plus loin dans *A la noce*, dans *la Goule des mines d'or*, dans *le Coffre*. Ils sont les représentants des trois catégories-clef de l'œuvre d'Agîrbiceanu : les pauvres, les avares, et les agents intermédiaires. Ramenés jusqu'à l'obsession — parfois même inventés par les réalisateurs dans une espèce de prolongement de l'œuvre littéraire — tous dépassent leur fonction de personnages, pour prendre celle de symbole. Le cheval blanc de *la Fefeleaga* devient une sorte d'esprit du mal, un archange blanc de la mort. Les portes des maisons s'ouvrent indifféremment pour les noces ou pour les funérailles, parce que celles-ci se ressemblent, parce que tout s'y accomplit sous le signe de l'or ou de l'absence de celui-ci.

Séquence du film « L'esprit de l'or »

L'actrice Lucia Boga dans une séquence du film « Le coffre »

C'est là un signe tragique que Pița et Veroïu, avec leur caméraman Iosif Demian et le compositeur Dorin Liviu Zaharia ont traduit en images (le son aussi est image) d'une étonnante plasticité. On sent, dans ce film, un véritable culte de la matière, de la valeur de la matière. La pierre de la ruelle est pierre sous le sabot des chevaux. On croit toucher la souple douceur d'une chevelure de jeune fille. Le blanc des portes au crépi écaillé vous colle aux mains. On touche du bout des doigts le fil d'or glissé sur le comptoir de la cabaretière. Avec les yeux de Lucia Boga, la jeune femme du vieux Clément, on éprouve le froid de métal des clefs alignées sur le mur blanc. On sent la fraîcheur du col blanc de dentelle posé délicatement par les mains de Mîrza sur la peau tiède de la fille de la cabaretière (Dora Ivanciuc). On sent la peau sèche de la Fefeleaga (Leopoldina Bălănuță) ou la cire fondue des chandelles sur la tombe des enfants. Ce culte de la matière, dont le film bénéficie du point de vue cinéma, mais qui vous donne aussi la sensation d'atteindre le beau, le Beau avec une majuscule, est doublé d'un respect infini des valeurs spirituelles, héritées puis assimilées et réinterprétées avec amour, pour un cinéma de la pensée. Ou pour une pensée faite cinéma. Il y a là — dirais-je — une grande passion pour un cinéma pictural, auquel le son s'intègre facilement, parce qu'il peut à tout moment devenir image. Qu'il soit musique, bruit, ou voix humaine. D'ailleurs Pița et Veroïu n'utilisent que les sons qui suggèrent des images et leur film n'a d'autre musique que celle qui est spécialement écrite pour correspondre à ses fins. Souffle haletant de Mîrza (Liviu Rozorea), le voleur d'or poursuivi par les gendarmes. Toux mensongère et trompeuse du père Clément, interprété par Ernest Mafteï. Phrases de la cabaretière, magistralement prononcées par Eliza Petrăchescu. Paroles des ballades dites, criées ou murmurées par Dorin Liviu Zaharia, ballades où il est question de mariage et de mort, d'avidité et de pauvreté. Tout pourrait

devenir image, tout pourrait se traduire en image. Le reste est silence. Silences. Regards. Cinéma. Un cinéma d'une facture tout à fait à part, qui ne se laisse ni encadrer, ni étiqueter, ni répéter.

Quelque chose d'unique, comme l'est d'ailleurs la rencontre, à mi-chemin, de deux créateurs de la même génération, venant, l'un, du fantastique au réel, l'autre du réel au fantastique. A leur point de contact se trouve une étape marquante du film roumain. Elle a pour nom *les Noces de pierre* ou *l'Esprit de l'or*. Je l'appellerais *l'Esprit d'un pays de pierre*, celui d'un pays d'hier, vu par des yeux neufs, compris avec l'âme neuve des hommes d'aujourd'hui.

EVA SÎRBU

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● Dans les salles d'exposition du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie ont été présentées 63 gravure de GIAMBATTISTA PIRANESI, ainsi que des ouvrages d'*Art décoratif français du XVIIIe siècle* mettant en valeur une partie importante des collections de la Section d'art décoratif européen (intérieurs représentatifs des styles Louis XIV et Louis XV, dont certains signés Boulle, ou de l'art provincial français de la même époque). Mentionnons aussi l'exposition *Aspects du dessin roumain contemporain*, présentant des œuvres qui font partie du patrimoine du Cabinet d'estampes et de dessins du Musée.

● Un siècle s'est écoulé depuis la fondation du Musée d'art populaire de Bucarest. A cette occasion, outre la réunion solennelle au cours de laquelle le Dr Tancred Bănăţeanu, directeur du musée, a passé en revue les étapes parcourues par cette institution dont le patrimoine est formé de plus de 70 000 pièces, a eu lieu une Session scientifique sur le thème *Le langage de l'art populaire*. Une exposition s'est également ouverte, comprenant environ 500 pièces des plus caractéristiques.

● Toujours dans le domaine de l'art populaire, mentionnons la présentation au Musée du Village de Bucarest — dans le cadre du cénacle « Le monde du village », — du folklore et des coutumes pastorales des départements de Vaslui, Sibiu et Gorj.

A BUCAREST ONT ÉGALEMENT EU LIEU:

● Une intéressante *Exposition d'art naïf* qui a réuni des œuvres réalisées dans le cadre du Studio d'arts plastiques dirigé par le peintre LUCIAN CIOATĂ et fonctionnant près la Maison de la Culture du 6e arrondissement.

● Une exposition d'arts plastiques, organisée au Club « 13 Décembre », comprenant des ouvrages exécutés par des typographes.

● Une soirée littéraire consacrée au thème *L'art et la ville en paroles et en images*, avec la participation des poètes et des critiques DAN HĂULICĂ, GABRIELA MELINESCU, VASILE NICOLESCU, EDGAR PAPU, MIRCEA HORIA SIMIONESCU et MARIAN SORESCU. La lecture des poèmes a été suivie d'un débat corcernant l'intégration de l'art et de la poésie à l'urbanisme contemporain.

● Une session scientifique ayant pour sujet *L'intégration de l'art dans le contexte socio-culturel contemporain*, organisée par les Instituts de Philosophie et d'Histoire de l'art fonctionnant dans le cadre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques.

● Sous le titre *Peinture roumaine contemporaine*, 48 œuvres appartenant à des artistes de diverses générations ont été groupées dans une exposition ouverte au Palais des Sports et de la Culture. Au nombre des exposants figuraient CORNELIU BABA, AL. CIUCURENCU, BRĂDUŢ COVALIU, ION PACEA, ION SĂLIŞTEANU, ION GHEORGHIU.

● Une exposition européenne de maximaphilie — « EUROMAX » — s'est ouverte dans les salles d'exposition de l'Athénée Roumain. A cette occasion, la Direction Générale des Postes et des Télécommunications de Roumanie a émis un timbre-poste représentant une carte de l'Europe où Bucarest est marqué par l'image de l'Athénée Roumain (édifice construit en style néo-classique entre 1886 et 1888).

LES FOYERS DES THÉÂTRES EN TANT QU'ESPACE D'EXPOSITION

● *Art et ordinateur*, tel a été le thème d'une exposition aménagée dans le foyer du Théâtre National de Bucarest et présentée par le Dr Herbert W. Francke de Munich (R. F. d'Allemagne,) spécialiste dans le domaine de l'étude de la création artistique à l'aide de l'ordinateur.

● Des œuvres signées par les peintres scénographes SANDA MUŞATESCU, EUGENIA BASSA CRÎŞMARU et DIMITRIE SBIERA ont figuré dans une exposition aménagée dans le foyer du Théâtre « Giuleşti » de Bucarest.

LA SALLE «DALLES» DE BUCAREST A PRÉSENTÉ LES EXPOSITIONS :

● *L'armée roumaine et les arts plastiques*, réunissant des ouvrages relevant de tous les genres d'art, réalisés tant par des plasticiens du Studio de création de l'Armée que par des créateurs s'inspirant de thèmes tirés de l'histoire de la Roumanie.

● *La rétrospective ION ANESTIN* (1900—1963) comprend un choix de dessins et de caricatures datant de la période de l'entre-deux-guerres. Les pièces exposées continuent de susciter l'intérêt grâce aussi bien à leur valeur de document social qu'à leurs qualités artistiques. Les illustrations pour les livres *la Ballade des pendus* de François Villon et *les Rois maudits* de Maurice Druon, la suite de croquis pour une histoire du costume, les images du monde du cirque, les paysages divers ont permis aux visiteurs de se faire une image plus complète de l'activité de l'artiste.

● *L'exposition d'art graphique autrichien du XXe siècle*, présentée par l'Académie des Beaux-arts de Vienne, où les deux principales tendances qui se font jour dans ce domaine — celle du « calligraphisme » ornemental et la tendance expressionniste — étaient richement représentées.

COLLECTIONS D'ART ROUMAINES

«ELENA ET Dr I. N. DONA»

Il existe au centre de la Capitale de la Roumanie une rue évoquant ce que nous appelons souvent avec nostalgie «le vieux Bucarest » et qui porte le nom du général Nicolae Dona, dont les faits d'armes se rattachent au siècle dernier. Juste en face de la maison où celui-ci élevait ses deux fils et sa fille — au no 12 se trouve aujourd'hui la maison-musée «Elena et Dr I. N. Dona », noms de l'un des deux fils et de sa femme. Tel qu'il s'offre à nous, l'édifice ne paraît pas d'une beauté recherchée et il est même dépourvu de grandeur. Mais une fois qu'on en a franchi le seuil, on se rend compte que c'était vraiment l'habitation de gens passionnément épris d'art. Alors qu'à l'extérieur, la maison n'étale qu'une solide modestie, le regard est attiré, dès qu'on se trouve à l'intérieur, par la disposition des pièces, qui entourent celle du milieu comme les pétales entourent le cœur d'une fleur. De bas en haut et jusqu'en bordure du plafond, là où l'œil devine plutôt qu'il ne voit, des tableaux portant les plus grands noms de l'art roumain s'alignent l'un près de l'autre, l'un au-dessus de l'autre, s'imbriquant presque, comme s'il

G. PETRAŞCU: Le pont Saint Martin de Tolède

AL. CIUCURENCU: Le portrait du Dr Dona

s'agissait de ne pas laisser à découvert la moindre parcelle de mur. De place en place des meubles de style Biedermayer, principalement de grands fauteuils recouverts de châles de cachemire, de somptueuses soieries d'Orient, des tapis. Dans des vitrines se trouvent placés divers objets avec le beau désordre de celui pour lequel ils ne figurent pas là pour être simplement exposés, mais pour qu'on puisse les saisir, les examiner de plus près ou les caresser; ce sont des vases grecs, découverts au cours de fouilles, des statuettes, des livres rares et de l'argenterie évoquant les fastes de la Vienne impériale.

Il y a longtemps, bien longtemps déjà que, franchissant pour la première fois le seuil de cet hôtel, j'étais accueilli par les donateurs pour lesquels tout visiteur était comme un invité attendu avec joie. La femme du collectionneur était une dame âgée, mince et vive encore, aux yeux d'une juvénile mobilité; quant à lui, médecin réputé, sans être de haute taille il en imposait par sa barbe blanche, bien soignée, par le pince-nez (sans doute l'un des derniers que l'on ait portés chez nous) à travers lequel il vous regardait, et par ses vêtements, d'une élégance surannée.

Fruit d'une passion insatiable d'art, cette collection, due à plus de cinquante ans d'efforts couronnés de grandes satisfactions, avait servi également de cadre à des rencontres placées sous le signe d'une intellectualité d'élite. En rappelant les liens de parenté qui unissaient le docteur Dona à l'écrivain Alexandru Vlahuță, au dramaturge Barbu Stefănescu-Delavrancea, au peintre Nicolae Grigorescu, nous ne faisons que consigner les noms autour desquels gravitaient tout un groupe d'hommes d'une grande complexité spirituelle. De sorte que les œuvres d'art, précieux ornements du logis, créaient aussi une atmosphère d'harmonie, invitant à la confession ou au dialogue; et pour peu que nous évoquions les personnalités qui, une fois entrées dans cette maison-là, subissaient le charme de son atmosphère, il nous est aisé d'imaginer la valeur des entretiens dont les vieux murs étaient témoins.

Aussi le prestige de collectionneur du docteur Dona était-il considérable. Un témoignage nous en est donné par un autre grand collectionneur, K. H. Zambaccian qui nous raconte, dans ses *Souvenirs*, comment, en 1925, alors qu'était vendue aux enchères la plus importante collection de l'époque, celle d'Alexandru Bogdan-Pitești, les amateurs avaient été unanimes à se retirer devant le docteur Dona qui était désireux de posséder la célèbre toile de Ștefan Luchian, *Intérieur*, après les deux autres encore du même peintre, *La guérite de Filantropia* et *La balançoire*, qu'il venait d'acquérir.

De toute évidence, le docteur Dona n'avait pas l'intention de constituer une collection dans laquelle l'école roumaine fût systématiquement représentée. Comme son choix lui était dicté par des affinités esthétiques, seules figurent certaines personnalités dominantes de l'art roumain. Mais les noms auxquels il s'est arrêté, tout aussi bien que la qualité et la diversité des

œuvres définissent un esprit large et d'une grande élévation, apte à évoluer en même temps que l'esprit même de l'art.

Dans la première pièce, c'est, par l'intermédiaire de Ștefan Luchian, le coloris qui nous subjugue. Il est représenté par quelques fleurs splendides, dont l'interprétation intensément poétique ne le cède en rien à celle de Nicolae Tonitza, et dont l'éclat brille dans des compositions simplifiées. Dans une pièce voisine, un seul peintre règne au moyen de dizaines de toiles: Nicolae Grigorescu, personnalité dominante de la seconde moitié du XIXe siècle. La plupart des étapes de la création de ce grand artiste, de taille européenne, sont marquées par des œuvres représentatives, groupées autour d'un autoportrait des plus expressifs — le point culminant étant atteint par un petit tableau *La pêcheuse*, où le peintre montre le long chemin parcouru, depuis ses débuts, où l'académisme domine encore, jusqu'à l'accomplissement de sa personnalité dans un esprit contemporain.

La salle à manger, autour de la table de laquelle persiste l'ombre de tant de convives illustres, est le domaine de Theodor Pallady et de Gheorghe Petrașcu. Peut-être l'atmosphère un peu sombre de la maison a-t-elle un effet dissolvant sur le murmure évanescent des toiles de Pallady, mais Petrașcu, dont la peinture ressemble à de la lave pétrifiée à l'état d'incandescence, scintille littéralement dans la pénombre. Selon moi, de tout l'ensemble de peintres dont les œuvres figurent dans la collection, Petrașcu est le plus brillamment représenté.

Ce qui frappe au premier abord dans l'ancien bureau du docteur, ce sont les pastels de Luchian; cependant ils pâlissent devant les toiles du plus grand impressionniste roumain: Lucian Grigorescu. Tout près de lui passe un difficile, mais brillant examen, le peintre Francisc Șirato, coloriste d'un printemps où soufflerait un vent

N. GRIGORESCU: La pêcheuse

qui, embaumant l'air, le teinterait d'une vapeur de pétales aux couleurs vives. La dernière révélation, en tant que date, du collectionneur, a été la peinture vigoureuse et pleine de sève, d'Alexandru Ciucurencu. Il est hors de doute que dans une anthologie du portrait roumain, le visage d'une douce autorité du docteur Dona, tel que l'a peint Ciucurencu, occuperait l'une des premières places.

Parmi les œuvres de ces favoris, pointent çà et là d'excellentes toiles d'autres artistes: un paysage de J. Al. Steriadi, une composition de Rodica Maniu, un somptueux Stoenescu, un Arnold, un Ion Ţuculescu, etc. Ce sont d'heureux éclairs dans l'ensemble de la collection, peut-être quelques éclairs de fantaisie chez notre collectionneur. D'autant plus profonde, plus clairvoyante nous en paraît sa passion pour quelques artistes auxquels il a voué et son âme et sa maison, afin qu'à notre tour, il nous en fasse don à tous pour notre plus grand enchantement.

★

«BARBU SLĂTINEANU»

Autour de l'année 1920, lorsque se construisait l'édifice qui abrite la collection réunie avec autant de soin que de discernement par Barbu Slătineanu et sa femme, le quartier de Cotroceni se trouvait un peu aux confins de Bucarest. Peu à peu, de nouvelles rues, de nouvelles maisons ont surgi sans que le cours lent de la Dîmboviţa, la profusion d'arbres, les parcs et un large horizon aient cessé pour autant de lui conférer un charme tout particulier.

Dans cet édifice allaient habiter non seulement le donateur, mais aussi son père, le professeur Alexandru Slătineanu, microbiologiste réputé, homme d'une vaste culture. C'est à lui que son fils devait un goût sûr, complété par la grande soif de connaissance et l'indomptable énergie que l'on retrouve chez sa femme, actuellement âgée de plus de quatre-vingt ans.

Aux objets réunis par Alexandru Slătineanu et à ceux ayant appartenu à sa famille, son fils et sa bru ont ajouté les acquisitions d'une passion assez rare de leur temps. Parcourant le pays, ils ont collectionné des poteries roumaines anciennes, des tapis, des articles de ménage paysans, sculptés dans le bois ou encore de rudimentaires objets en fer. Peu à peu, la maison s'est trouvée remplie à refus de ces objets, œuvre de plusieurs générations et auxquels Barbu Slătineanu a donné un sens. En 1951, il faisait don de sa collection à l'Etat, collection ouverte à tous ceux qui désirent la visiter, comme d'ailleurs toutes les collections de notre pays.

Le charme un peu touffu de la maison s'est un peu dissipé, et il a été çà et là remplacé par des intentions didactiques d'ailleurs fort bienvenues. C'est en leur nom que l'on peut voir, sous une même vitrine, des pièces de céramique byzantine et d'anciennes poteries roumaines et orientales. Le dessein des organisateurs a été de mettre en évidence la pérennité de certains motifs décoratifs, de certaines techniques, de certaines préférences chromatiques. Loin d'être dû au hasard, leur rapprochement

est le fruit de vastes études entreprises par Barbu Slătineanu et réunies en un livre publié en 1940 sur la céramique roumaine, ouvrage qui fait encore autorité de nos jours. Heureusement, ce côté de scientifique, ce côté de chercheur laborieux n'a pas relégué dans l'ombre la fantaisie du collectionneur. Sinon, nous aurions eu aujourd'hui un excellent laboratoire d'études sur la céramique, utile mais froid, alors que la collection, telle qu'elle se présente, porte l'empreinte de la fantaisie greffée sur l'érudition et sur la personnalité de ceux qui l'ont constituée.

En dehors de tentatives de présentation méthodique — une vitrine par-ci, une autre par-là — la maison tout entière paraît avoir pour devise: « J'aime tout ce qui est beau et les belles choses sont proches parentes entre elles ». C'est ce qui nous permet d'expliquer la présence, dans le hall, de splendides armes orientales, d'un remarquable tapis du Maramuresh, d'icônes sur bois du XVIIe siècle et de divers exemplaires de l'art d'Extrême-Orient. C'est aussi pourquoi, dans la pièce voisine, des meubles Biedermayer avoisinent quelques bonnes toiles roumaines, dont, entre autres, un portrait dans le style de l'époque, peint par Sandra Slătineanu, la fille du collectionneur — artiste réputée surtout comme décoratrice — ainsi que des bijoux anciens ou des objets en argent. Une troisième pièce, entourée de placards-vitrines, forme peut-être le centre de la collection. Là, les donateurs ont réuni les objets qui satisfaisaient leur besoin de beauté et constituaient en même temps leur matériel d'étude. La céramique nous parle de la fruste beauté de l'art néolithique, de l'élégante géométrie de la poterie byzantine, de la somptuosité de celle qui vient d'Italie, de l'élégance raffinée des assiettes provenant des ateliers français et, évidemment, du goût sûr en fait de composition et de coloris des paysans de nos contrées. Là encore, comme pour souligner l'importance accordée à cette salle, un beau dessin de Van Gogh, monumental dans sa simplicité, s'offre à l'admiration du visiteur.

Pièces de céramique populaire roumaine du XIXe siècle

Intérieur (début du XXe siècle)

La visite de la maison-musée se poursuit en passant par un petit couloir et par une porte dérobée. Dans la première pièce dominent l'art populaire roumain et celui des vieilles maisons des provinces ou des campagnes de France. Les autres chambres sont réservées, la première à divers objets de travaux ménagers recueillis dans les villages de notre pays, témoignage éloquent de l'art avec lequel le paysan roumain sait ornementer le bois; la seconde, à des pièces archéologiques, principalement de céramique; quant à la troisième, elle présente un assez original amalgame de meubles et de pièces d'art décoratif appartenant aux premières années de notre siècle. Les lignes onduleuses du style Sécession sont complétées par du mobilier et de la verrerie portant la signature de Gallé et par des panneaux de toile imprimée sur laquelle des motifs inspirés de l'Extrême-Orient prennent, sous la main des artistes européens, un aspect des plus étranges.

Nous recherchons d'habitude dans les musées ou dans les collections le nom du peintre ou du sculpteur dont l'œuvre s'offre à nos yeux et bien souvent notre admiration croît à la mesure de la célébrité de l'artiste. Il en va tout autrement ici, où tout est anonyme, de sorte que le dialogue ne s'engage qu'entre l'œuvre et nous, sans que le nom de son auteur vienne le renforcer. Nous naviguons ainsi sur une mer pleine de surprises et découvrons la beauté d'humbles objets qu'ennoblit le besoin de beauté des véritables artistes qui les ont créés.

On pourrait dire de cette maison-musée qu'elle est une école où, en nous promenant à l'aventure, nous apprenons à chaque pas qu'il existe chez l'homme un besoin des plus brûlants: celui de se définir soi-même comme modeleur du milieu où il vit, ce modelage commençant par les objets les plus courants, destinés à un usage quotidien. Et il est impossible qu'à la suite de cette observation, notre admiration et notre respect devant nos semblables inconnus ne s'en trouvent accrus.

RADU IONESCU

TROIS RÉTROSPECTIVES ET LEURS SIGNIFICATIONS

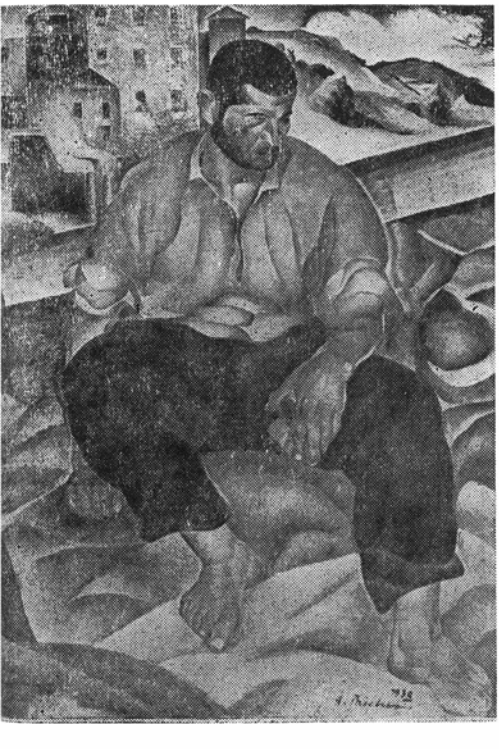
Il nous est donné d'assister ces dernières années à une action massive et utile ayant pour but de récupérer, en quelque sorte, les personnalités et les valeurs les plus représentatives de la culture roumaine. Opération qui se réalise dans un esprit critique, à partir des positions d'une conscience et d'une conception nouvelles de l'objectivité du processus en vertu duquel la tradition rencontre l'actualité, l'une faisant fructifier l'autre. En état d'établir une hiérarchie objective de valeurs, c'est là un phénomène nécessaire puisqu'il permet — ce qui est le plus important — de définir les données essentielles de l'horizon spirituel roumain.

Si les spécialistes ont devant eux un riche matériel concret, pouvant leur fournir des arguments théoriques, modifier au besoin certaines opinions ou réfuter certains préjugés, le public, lui, découvre dans l'incursion

qu'on lui fait faire dans l'art d'une époque sur laquelle il croyait être renseigné, des côtés insolites qui ne laissent pas de provoquer son intérêt. Intérêt qui s'accroît lorsqu'il s'agit de l'époque appelée d'une manière conventionnelle «l'entre-deux-guerres» et qui s'étend de 1920 à 1940. Dans ce contexte où foisonnent les certitudes et les recherches, nous découvrons une modalité spécifique de manifestation concrète du phénomène artistique et quelques caractéristiques capables de définir l'originalité de la culture roumaine, au cours d'une période extrêmement contradictoire sous l'aspect des idées philosophiques, politiques et esthétiques.

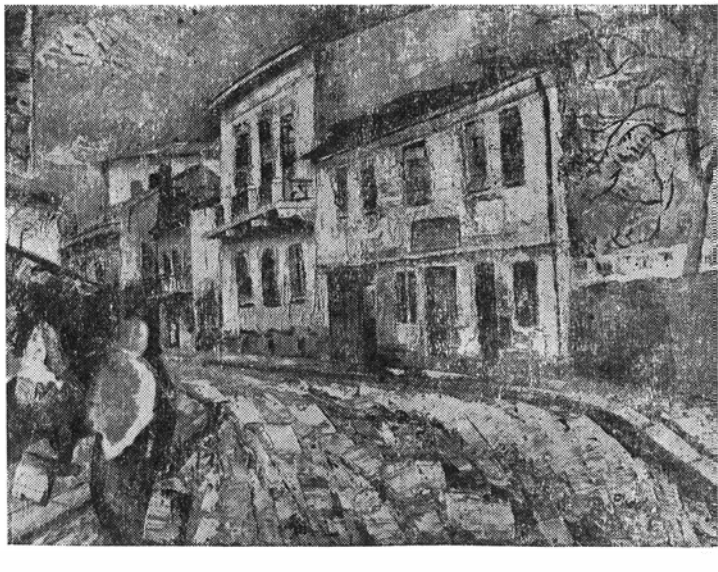
Partant de ces données objectives, il nous est loisible de déchiffrer quelques coordonnées d'une valeur générale, se rapportant principalement à l'univers thématique, à la qualité humaine en général et aux modalités d'expression accessibles. Dans cette ambiance due au choc d'idées d'une brûlante actualité et dominée par les tendances propres à la culture roumaine progressiste, une place toute particulière revient aux arts plastiques, domaine illustré par quelques personnalités à l'aide desquelles nous pouvons, non seulement définir une époque et ses idéaux, mais aussi, à partir de là, le sens de toute une spiritualité.

S'il nous fallait énoncer succinctement quelques traits essentiels propres à l'art roumain, nous serions tentés de commencer par la façon de penser qui préside à l'acte créateur, par la manière de réceptionner et d'interpréter les phénomènes de l'existence dans leurs données les plus significatives. Un fort sentiment de « consubstantialité », de fusion avec les éléments qui composent le monde concret avec toutes ses nuances objectives, une qualité solaire en vertu de laquelle ni l'épouvante ni l'angoisse n'ont que faire dans la structure de l'image, ensuite une préférence constamment marquée pour le figuratif, pour la consistance de la matière rendue avec une perception tactile poétisée,



← *ALEXANDRU PHCEBUS: Ouvrier*

ALEXANDRU PHCEBUS: La Rue



c'est ainsi que peut être assez exactement caractérisé notre art plastique, avec ses différents genres. D'une manière courante on parle — non sans raison — du coloris spécifique de la peinture roumaine. Il s'agit là d'une réalité à laquelle il convient d'apporter un amendement, ou plutôt d'ajouter une qualité complémentaire qui consiste en ceci que nos peintres possèdent, de plus, un sentiment prononcé de la composition, du dessin, et de la construction en tant que modalité de structurer l'image plastique. De sorte que le côté affectif, lyrique par excellence, se trouve dans un rapport d'équilibre avec l'aspect cérébral, rationnel, ce qui assure ses qualités propres à notre art tout entier.

Pour en revenir à l'idée énoncée au début, il nous faut signaler trois récentes expositions d'un caractère rétrospectif ouvertes à Bucarest, qui illustrent assez exactement les qualités militantes de notre art, sa finalité humaine et sociale résolument affirmée, sa valeur esthétique, sans que cela nuise à ses qualités picturales : au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, une exposition ouverte en hommage à *Alexandru Phœbus* (1899—1954) ; ensuite, salle Dalles, la rétrospective *Ştefan Szönyi* (1913—1967) et enfin une vaste sélection des œuvres d'*Octavian Angheluţă* (né en 1904), qui marque son soixante-dixième anniversaire et peut servir de point de départ pour l'interprétation de sa création tout entière. D'un âge assez rapproché, appartenant au fond à la même génération, les trois peintres participent à une même époque historique, ponctuée d'événements essentiels pour la destinée de la Roumanie, et en même temps pour leur devenir artistique. De la sorte s'établissent des similitudes d'attitude, mais aussi des différences de manière picturale. C'est pourquoi l'on peut parler d'une vocation commune, jusqu'à un certain point, d'une même responsabilité humaine, sociale, politique, tout aussi bien que de trois styles différents, chacun avec des qualités qui permettent et même imposent de situer les trois artistes sur l'échelle des valeurs représentatives de notre art.

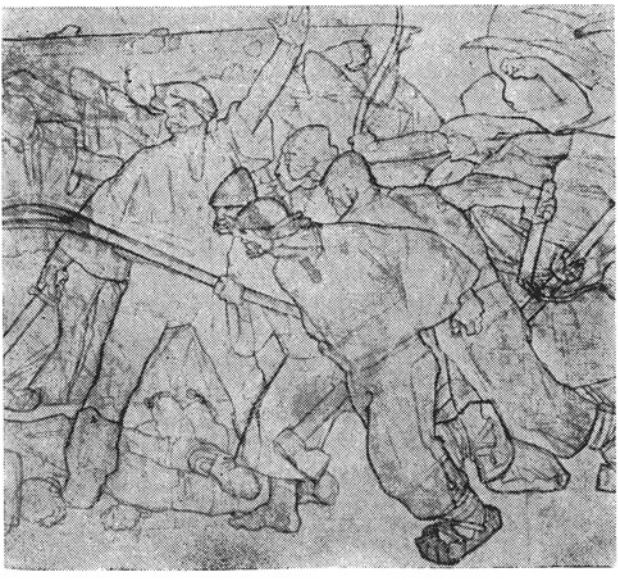
ALEXANDRU PHŒBUS représente un cas intéressant tant sous l'aspect de la thématique et des qualités militantes de son œuvre, que sous celui d'une manière de peindre, originale pour son temps. Les liens de l'artiste avec les idées socialistes, la découverte qu'il fit d'une réalité sociale aussi agitée que celle de l'entre-deux-guerres, l'influence de l'idéologie de la classe ouvrière, celle du Parti Communiste Roumain, n'ont pas laissé de conférer à son art un caractère engagé donnant un sens à son existence et à sa création. La rétrospective du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie contient des œuvres que l'artiste avait gardées pour lui dans son atelier comme les jalons d'une évolution humaine et artistique ou bien comme autant de confessions possibles, d'un caractère intime. Il y a donc là toute une mosaïque de techniques et de genres, homogénéisés par le souci du monde de l'homme et par une constance de style aisément détectable. Ce n'est pas uniquement par l'intermédiaire de sa peinture, considérée par lui comme une solide armature de composition et d'anatomie que nous découvrons le talent de dessinateur de Phœbus; c'est aussi — et surtout — par son œuvre de graphiste, inédite en grande partie, où la tentation de l'expressionnisme apparaît comme une composante essentielle dans la structure des métaphores visuelles. On a parlé à ce propos de l'influence de Gromaire, que l'auteur aurait subie à Paris durant ses années d'études. Cependant pour donner son véritable sens à cette similitude, nous devons partir du caractère engagé de l'art pratiqué par l'un et l'autre de ces peintres, donc, de la communion d'idées qui les a conduits, d'une manière inhérente, à des solutions placées sous le signe de la tendance expressionniste, relancée dans le sens actuel de la notion, au cours des premières décennies de notre siècle. C'est d'ailleurs dans une réalité peu pittoresque par ses données quotidiennes, dans ce qu'ont de tragique les existences condamnées à une condition sordide envers lesquelles l'artiste manifeste sa compassion, se solidarisant avec une classe sociale tout entière, qu'il faut chercher les sources d'inspiration de Phœbus.

Le monde des faubourgs miséreux, certains aspects citadins peu reluisants, un monde humble quoique conscient de l'iniquité de la condition à laquelle il est condamné, ce sont là quelques-uns des sujets préférés de l'artiste, équilibrés par le sentiment vivifiant que donne l'image des lieux et des hommes de la région de Făgăraş — pour l'artiste, une véritable révélation sociologique, totalement étrangère pourtant à l'idyllisme traditionnel. Nous pourrions circonscrire assez exactement le type humain et les prédilections du peintre en juxtaposant des œuvres du cycle *Portraits d'enfants des rues*, puis *l'Hiver à Bucarest*, *Vue de la Bărăţie*, *Vieilles boutiques*, *Bazaca*, avec les paysages ou les portraits de paysans de Făgăraş, d'une qualité qui met en relief le côté lyrique, discret mais permament, qui entre dans la composition de chacune des images. Du point de vue de l'engagement social et humain que nous remarquons, il convient de retenir le cycle des *Scènes de guerre*, apocalyptiques bien souvent, mais portant toujours l'empreinte d'un portraitiste délibéré, même lorsqu'il fait appel à la métaphore ; les œuvres intitulées *Nous*, *l'Epouvante*, *Visions du front*, *le Désastre*, *Un même siècle* pouvant constituer l'axe des idées qui hantent l'artiste. Ultérieurement adepte d'un constructivisme cézannien, Phœbus utilise avec intelligence la leçon du cubisme synthétique, en opérant à l'aide de plans de couleurs qui s'articulent en angles nets, ce qui confère à chacun des sujets consistance et monumentalité. Un raffinement chromatique tout particulier où les champs de jaune, de bleu, d'ocre et de gris nuancés justifient ce que nous avancions plus haut au sujet des qualités picturales intrinsèques de l'artiste, nous donne l'une des dimensions de la personnalité complexe de Phœbus. Un artiste engagé, une conscience sans aucun doute en éveil, un peintre d'une force réelle, maître de tous les secrets d'une profession embrassée par vocation, c'est là le personnage humain et l'artiste-citoyen que nous restitue la rétrospective du Musée.

En réalisant de 1942 à 1944, pour l'Ecole technique industrielle de Timişoara, une vaste peinture murale où, symboliquement, les intellectuels et les ouvriers se tenaient par la main, ŞTEFAN SZÖNYI avait ouvertement et définitivement opté en faveur d'un art militant, en faveur d'une peinture contenant

ŞTEFAN SZÖNYI: Les Flotteurs →

ŞTEFAN SZÖNYI: Bobîlna 1437 (détail)



OCTAVIAN ANGHELUȚA: Eugen Jebeleanu

OCTAVIAN ANGHELUȚĂ: La Rue

un message social, puisant sa source dans la réalité et destinée aux hommes. Au fond, chez Szönyi comme chez Phœbus, le rôle principal dans la cristallisation de leurs conceptions politiques et esthétiques a été joué tout d'abord par le contact avec les idées avancées, révolutionnaires, des intellectuels liés à la lutte de la classe ouvrière et ensuite par le contact direct avec les réalités de la Roumanie du temps de la guerre, puis d'après la Libération. Dans un certain sens, Ștefan Szönyi peut être défini comme un chroniqueur de la lutte révolutionnaire, son art se situant sous le signe d'un pathétisme sincère, élevé au rang d'une profession de foi. Du point de vue thématique, son art est orienté dans deux grandes directions : l'une consistant à mettre en valeur l'histoire des luttes sociales — et il nous faut citer à ce propos *le Serment*, *Doja*, *Catarina Varga*, et cette frise dramatique exceptionnelle consacrée aux révoltes paysannes de *Bobîlna*, l'autre illustrant les combats pour la liberté, où abonde le pathétisme révolutionnaire, et qui excelle dans *Typographie illégale*, *l'Enterrement du partisan*, *Nous ne vous oublions pas*. On peut évidemment leur ajouter ses paysages, expressionnistes sous le rapport de la chromatique, puis les scènes de travail : *les Flotteurs*, *Faucheurs du Maramuresh*, *Labours pénibles*, ainsi que de nombreuses esquisses préparatoires qui nous dévoilent un travail énorme en vue de la réalisation du tableau définitif, et que dicte une profonde conscience professionnelle jointe au désir de présenter une œuvre figurative déchiffrable sans effort, mais répondant aussi à une haute exigence esthétique. N'oublions pas que Szönyi, avec son caractère social et patriotique déclaré, est aussi un « monumentaliste » exceptionnel. La tension avec laquelle vivent ses héros rappelle, ne serait-ce que de loin, la célèbre « terribilità » de Michel-Ange ; même dans les

cènes quotidiennes, les personnages trahissent anatomiquement la présence d'une énergie, d'une force psychique extrêmement concentrée. Romantique au temps de son adolescence et de sa jeunesse—nous songeons à son *Autoportrait avec ma mère*, à ses *Prophètes*, à son *Apocalypse* — Szönyi a évolué tout naturellement vers l'attitude révolutionnaire. Ayant compris le destin et la fonction sociale de l'artiste et combattant pour leur affirmation, il demeure l'un des peintres roumains les plus représentatifs d'après la Libération, un artiste-citoyen dans le sens total de la notion.

Avec OCTAVIAN ANGHELUȚĂ nous pénétrons dans un domaine plus complexe peut-être en raison des problèmes que posent l'attitude créatrice de l'artiste et son talent polyvalent. Bien qu'optant pour le style post-impressionniste — qui a d'ailleurs visiblement marqué la peinture roumaine — il a conservé les qualités de constructeur et de dessinateur évoquées plus haut, et son évolution s'est faite entre deux paramètres qui attestent l'influence « fauve » d'un Matisse ou d'un Pallady, mais aussi la solide leçon de la couleur-forme. Angheluță passe pour un virtuose du dessin — et c'en est vraiment un — à cause de ses portraits-charge qui lui ont valu une célébrité tendant à éclipser celle du peintre. Loin d'être de simples « doublures », ses portraits sont autant d'interprétations psychologiques qui nous permettent de découvrir un être humain et non une simple physionomie. Parfois même ils atteignent le grotesque — la malice étant un trait propre à l'artiste — mais sur un fond de bonhomie, d'optimisme. D'autres fois, surtout lorsqu'il est question de ses confrères, ses charges sont faites à la manière de celui qu'il portraiture, et significatives dans ce sens sont ses variations sur le thème de la peinture de *Corneliu Baba*, *Henri Catargi*, *Jean Steriadi*, *M. H. Maxy*, *Zoltán Kovács*, etc. Il faut retenir aussi les dessins-charge qui fixent l'image de personnalités bien connues de la culture roumaine : ceux qui représentent le peintre *Al. Ciucurencu*, le sculpteur *Ion Jalea*, le poète *Eugen Jebeleanu*, l'écrivain *Fănuș Neagu*, le critique *Eugen Schileru*, l'actrice *Liliana Tomescu*, le comédien *Fory Etterle*, etc. de même que les études pour ses tableaux à l'huile. L'homme et le paysage — ce sont là les principales coordonnées de la peinture d'Angheluță — interprétés d'une manière expressive, où domine la lumière solaire et un chromatisme dense. Le sujet pittoresque ne constitue qu'une des préférences, du fait qu'il est tout naturellement rejoint par les thèmes industriels, les scènes de genre et la nature morte, où se montre la sensibilité toute particulière de l'artiste. De ce point de vue, nous pouvons placer côte à côte des tableaux comme *le Pont-Neuf*, *Faubourg de Bucarest*, *Bucarest-banlieue*, *Portrait de femme en vert*, *Mon père*, *Au travail*, *Constructions à Tulcea*, *la Plage*, *Paysage de Reșița*, *Autoportrait*. En ajoutant à cela la tendance expressionniste contenue dans des œuvres comme *la Guerre* ou *la Conspiration*, et nombre d'autres toiles au chromatisme actif et intense, nous avons l'image la plus exacte de la création d'un artiste doué d'un sens aigu de l'observation ainsi que d'une grande probité humaine et artistique, bref, d'une présence vivante dans le paysage de l'art roumain d'aujourd'hui.

VIRGIL MOCANU

UNE INCESSANTE ADAPTATION AU RÉEL

Entretien avec **ŞTEFAN NICULESCU**, compositeur

. . . Il balançait entre les chiffres et la musique. Sous la règle à calcul de Ştefan Niculescu, ingénieur frais émoulu, prenaient corps, vers 1950, des projets d'énormes réservoirs à ciment. Parallèlement, le jeune homme rêvait à une nouvelle construction de la musique. S'il avait embrassé la profession d'ingénieur, c'était pour faire comme son père. Le piano et la composition, c'était une passion insufflée par sa mère. Aussi, encore lycéen, le futur ingénieur avait-il suivi un certain temps les cours du Conservatoire, pour les reprendre plus tard, ses études de constructeur une fois achevées à la Faculté de Bucarest.

— Je ne pense pas vous apprendre quelque chose de nouveau en vous disant que l'étude des mathématiques m'a beaucoup servi lorsqu'il s'est agi d'ordonner mes idées, mon imagination. A l'heure actuelle, ce sont la science et la technologie qui l'emportent dans le monde.

— D'une certaine façon, cette domination peut mutiler l'esprit, le rendre unilatéral.

— Aussi l'artiste est-il appelé à humaniser, à spiritualiser le technologique. Et à s'en enrichir, en même temps !

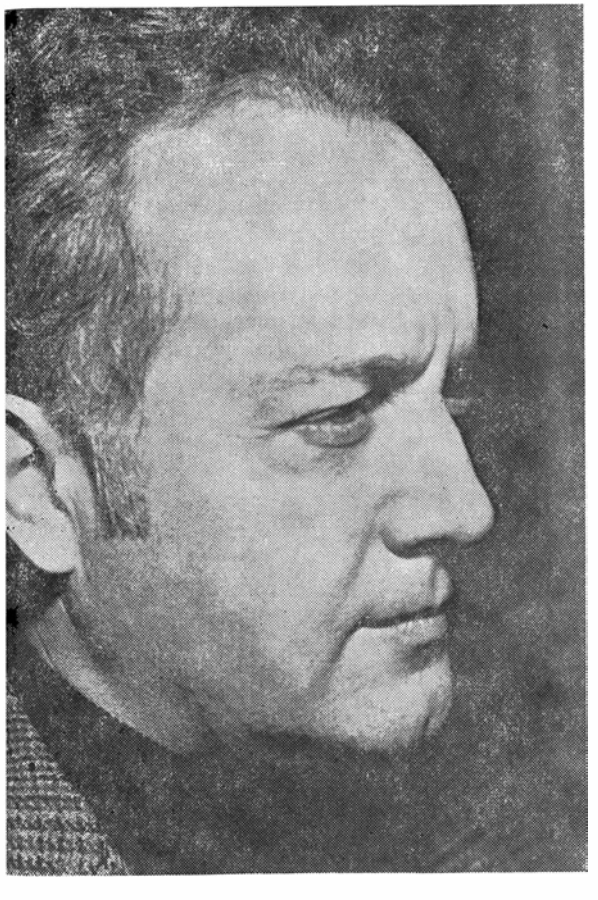
— Affirmation qui pourrait très bien s'appliquer aux ouvrages qui vous représentent. Et pourtant. . . Je songe, par exemple, à votre Hétéromorphie, *d'une architecture assez curieuse. Joué, il y a de cela quelques années à Bucarest, dans la salle de concerts de l'Athénée Roumain, cet ouvrage vous a valu les hourras des uns et la désapprobation des autres. Il me semble même me souvenir de quelques sifflets. Pourquoi cette réaction chez les auditeurs? Cette question, je vous la pose, en premier lieu, à propos de. . . l'humanisation du technologique.*

— C'est que dans *Hétéromorphie*, je me proposais l'exploration de nouveaux mondes sonores. Selon moi, ces réactions sont à mettre au compte de la nouveauté d'une vision qui réclamait, peut-être, une certaine préparation d'un auditoire, parfois assez conservateur.

L'Hétéromorphie (du grec *heteros*, «autre», et *morphê*, « forme ») est à mon avis, l'une des formes possibles adéquates à *l'hétérophonie* (de *heteros* et *phônê*, « son ».)

Une précision s'impose ici. Le compositeur roumain a consacré un grand nombre d'ouvrages

à l'exploration des possibilités de l'hétérophonie, et il en a concrétisé les résultats dans des études théoriques, tout particulièrement Hétérophonie, *communication présentée en 1969 au Congrès de la Biennale de Zagreb,* et Une théorie de la syntaxe musicale *(1973). La Musique de tous les temps et de toutes les cultures — dit Ştefan Niculescu — offre quatre types fondamentaux de phénomènes sonores: la monodie, l'homophonie, la polyphonie et l'hétérophonie. Dans la pratique musicale, ces phénomènes peuvent se présenter pour ainsi dire à l'état « pur », mais aussi en combinaisons*



simples ou complexes. La tradition « savante » européenne veut que seuls, ou presque, les trois premiers aient été utilisés. Ce n'est qu'au vingtième siècle que l'hétérophonie s'impose, pour devenir enfin, dans la pensée multisérielle, une structure bien précisée. Envisagée du point de vue post-sériel, l'hétérophonie réside, pour Ştefan Niculescu, dans l'oscillation *d'un ensemble de timbres* entre deux états distincts: *a)* l'état de fusion *des timbres en un déploiement monomélodique (unisson ou octave) et b)* l'état de ramification *des timbres en un déploiement plurimélodique typique: l'hétérophonie proprement dite, caractérisée par la distribution simultanée, à plusieurs voix, d'un même matériel musical, présenté en variantes diverses pour chacune des voix en particulier et dont notamment l'aspect rythmique peut parfois être confié à la libre inspiration des exécutants.*

— Ce que je soutiens, c'est que l'hétérophonie pourrait avoir des implications beaucoup plus profondes qu'une admission pure et simple, si brillante soit-elle, dans l'arène des phénomènes sonores d'aujourd'hui. En définitive, l'homophonie a engendré graduellement au cours de l'histoire, les formes appelées homophones (le lied, le rondo, la sonate, etc.), tandis que la polyphonie a donné naissance aux formes appelées polyphones (le motet, le ricercare, la fugue, etc.). Voilà pourquoi il me semble tout naturel que l'hétérophonie ait engendré, avec le temps, des formes adéquates à ce phénomène sonore, des formes hétérophones. Mon *Hétéromorphie* n'est que l'une de ces formes possibles. Et le fait qu'elle ait suscité, à la première audition, un dialogue sincère avec le public et non pas des applaudissements placides ou conventionnels, me paraît tout naturel. D'ailleurs dès la deuxième audition elle n'a plus posé devant personne de problèmes insurmontables.

— Cependant le « oui » ou le « non » du public ne contient pas toujours ce facteur de disponibilité dont vous parlez souvent et que tout homme devrait posséder lorsqu'il écoute la musique. Il ne peut donc être question d'un auditoire idéal. . .

— Pour qu'il le devienne, il faudrait que tout le monde soit conscient que tous: compositeurs, interprètes, auditeurs, nous som-

mes plus ou moins prisonniers de théories; qu'il n'existe pas une donnée sensiblement ou perceptiblement pure, car elle est toujours imprégnée de préjugés; et qu'il nous faut sans cesse tester d'une manière critique nos options. Aussi la disponibilité réclame-t-elle un incessant effort spirituel.

— Considérez-vous, avant que ce but soit atteint, qu'il existe réellement une « crise de communication » avec le public ?

— Le problème de la crise de communication avec le public a existé de tout temps et il se pose plutôt individuellement que collectivement; les œuvres qui l'ont dépassée ont d'ailleurs été sélectionnées par l'histoire. Dans un autre ordre d'idées, je pense que la crise n'est pas uniquement imputable à l'impuissance de l'artiste, mais qu'elle l'est aussi au manque d'information du consommateur d'art.

— La chose peut être aussi envisagée sous un aspect différent et qui concerne le monde de la musique. On a souvent considéré que l'assimilation de tel ou tel système musical était assez semblable à celle d'une mode. Pouvez-vous nous expliquer cela ?

— Il est clair que cette analogie est due à une certaine méconnaissance, à un manque d'information. En voici un exemple: la musique construite selon des techniques modernes, tel le sérialisme intégral, a été considérée, par certains, comme de provenance étrangère par rapport à la musique roumaine, alors que pour d'autres, pour les étrangers surtout, il s'agissait d'une expérience visant l'intégration du folklore autochtone dans la musique « cultivée » ! En réalité, l'adoption d'une technique universelle de composition n'annule pas « ipso facto » les particularités individuelles ou les particularités locales, bien au contraire. La culture musicale européenne s'est fondée, en quelque sorte, sur une alternance entre les formulations de la pensée musicale qui s'universalisaient et les particularisations locales de ces lignes directrices. L'école de Mannheim et le classicisme viennois, par exemple ont conquis toute l'Europe, pour qu'ensuite, dans le romantisme, toutes ces conquêtes revêtent de puissantes teintes nationales. C'est encore ainsi que l'assimilation européenne de l'impressionnisme d'origine française a renforcé, en Roumanie par exemple, l'école nationale de musique. Je rappellerai dans ce sens un Theodor Rogalski, un Mihaïl Jora . . .

— J'ai l'impression que ce n'est pas sans nostalgie que vous constatez l'absence de certaines lignes directrices en ce qui concerne la musique contemporaine . . .

— Pas forcément. Laissez-moi m'expliquer: à la différence du passé, il n'existe plus, aujourd'hui, de système unique. Il y a autant de systèmes (ou de refus de systèmes, ce qui revient au même) que de compositeurs. Ce qui me paraît réprobable, c'est de devenir prisonnier d'un système fermé, autrement dit d'être opaque aux réalités ambiantes que le système adopté ne peut justifier ! Voilà pourquoi j'aspire à un système « ouvert », susceptible d'enrichissements illimités ou même de changements radicaux qui permettent une incessante adaptation au réel.

— Cependant, au-delà de ces systèmes « sans système », il existe, en musique, certaines orientations fondamentales . . .

— Sans doute ! Et l'on peut rappeler à ce propos deux d'entre elles qui ne relèvent ni de la technique, ni du style ni du système, puisqu'elles ont trait aux possibilités créatrices de l'esprit et, de ce fait, ont existé de tout temps, bien qu'elles ne soient devenues antagoniques et donc visibles que ces dernières années. Je les nommerai, faute de termes plus adéquats, l'orientation rationaliste et l'orientation irrationaliste. Dans la première, j'inclus le système tonal, le système sériel, la musique au computer, etc. Dans la seconde — propagée tout d'abord par des compositeurs américains (Cage), puis répandue presque partout de nos jours — je fais entrer certains aspects de l'aléatorisme, du graphisme, la *free-music*, etc.

Dépasser cette dichotomie, c'est là l'une des nécessités impérieuses de l'heure présente. Comment? Par l'appel conscient à toutes les forces de l'esprit, par conséquent pas uniquement aux forces intellectuelles, et pas non plus aux seules forces non-intellectuelles.

— *Pourtant, dans le cadre des orientations dont vous parliez et dans celui de la foule des systèmes, il existe de nombreuses similitudes dans les œuvres des compositeurs de partout. Qui peut savoir quel est, parmi eux, celui qui sera appelé à représenter notre époque ? . . .*

— Laissons au temps le soin d'opérer la sélection. A l'époque de Mozart ou de Beethoven, beaucoup d'autres musiciens écrivaient dans le même style. Néanmoins au cours des siècles, et après de nombreuses auditions, les valeurs réelles ont fini par s'imposer. Nous autres, ceux d'aujourd'hui, nous pouvons hâter ce processus de sélection au moyen d'un plus grand nombre d'auditions des créations contemporaines, et nous pouvons établir, par comparaison, leur degré d'authenticité. Dans ce sens, les festivals internationaux de musique nouvelle, qui se déroulent dans plusieurs centres de culture du monde, constituent un moyen des plus efficaces, bien qu'encore insuffisamment généralisé.

Le fait que Ştefan Niculescu jouit d'une grande notoriété hors des frontières de la Roumanie aussi, est dû à la chance qu'il a eue d'écouter son œuvre interprétée à maintes reprises dans ces festivals. Sa musique est jouée de Hambourg à Lisbonne, de Montréal à Sidney, de Zagreb à Varsovie. En France, à l'heure actuelle, c'est le tour de son ouvrage Ison pour 14 solistes, *tandis que le disque consacré par Salabert à la musique roumaine contemporaine, et où figurent les* Formants *de Ştefan Niculescu, est diffusé sous plusieurs latitudes.*

— *Dites-nous, pour finir, ce que vous pensez de la création roumaine de ces dernières années.*

— Je pense qu'après avoir assimilé les lignes directrices de la pensée musicale de notre siècle — sans négliger pour autant ses propres traditions — la création roumaine de ces dernières années est parvenue à proposer des solutions viables dans le contexte de la culture universelle . . . Mais laissons à l'histoire le soin de se prononcer.

MARTA CUIBUŞ

DISQUES

En vous présentant la sélection discographique qui suit, nous ne sous sommes pas proposé d'englober uniquement les plus achevés parmi les récents enregistrements de la Maison de disques Electrecord, mais aussi les plus représentatifs de l'art roumain en fait de composition et d'interprétation. Nous avons fait choix de trois disques, dédiés à d'illustres représentants de notre création musicale, personnalités qui définissent autant de dates — peut-être même d'étapes — dans l'évolution de l'école nationale roumaine: Georges Enesco, Sigismund Toduţă, Anatol Vieru.

Sans doute une présentation du plus marquant des musiciens roumains (et en même temps le plus connu autant à l'étranger qu'en Roumanie) pourrait sembler superflue,

s'il n'était question dans le cas présent d'une zone de sa création jusqu'ici peu explorée. Car ce que se propose le disque STM-ECE 0949, c'est de permettre aux mélomanes de pénétrer dans l'antichambre des chefs-d'œuvre énesciens, là où les ouvrages de jeunesse attendent que ceux de la maturité, plus vigoureux et enlevés, viennent les amplifier et confirmer leur originalité première. Ecrites autour de l'an 1900, ces œuvres manifestent nombre de caractéristiques de style propre à cette charnière des deux siècles. *La Sonate n° 1 en Ré majeur, op. 2, pour piano et violon*, datant de 1897, est contemporaine du *Poème Roumain*, dont la première audition — le 9 février 1898, sous la baguette d'Edouard Colonne — éveillait l'intérêt des Parisiens pour la musique symphonique du jeune homme de seize ans, élève au Conservatoire (classe de Gabriel Fauré) ; une semaine plus tard, Georges Enesco faisait également ses débuts en qualité de compositeur de musique de chambre. Le disque de la première *Sonate pour piano et violon* — qu'Alfred Cortot et le compositeur exécutaient pour la première fois en public il y a trois quarts de siècle — est interprété par Irina Stanciu et Avy Abramovici ; par une expression sobre et rigoureuse, les deux artistes réussissent à mettre en évidence l'austérité de l'ample construction harmonique et polyphonique, sans lui ôter quoi que ce soit de l'élan et de la fraîcheur typiques aux œuvres du jeune Enesco. A leur tour, Virgil Frâncu et Nicolae Licareţ font valoir le contraste entre le lyrisme noble et la verve étincelante des morceaux intitulés *Cantabile* (en deux mouvements) et *Presto pour flûte et piano* (écrits en 1904) ainsi que les pièces suivantes, à la demande du Conservatoire de Paris, en vue de les inclure dans les programmes des concours sur la liste des morceaux obligatoires. Dans l'*Allegro de concert pour harpe chromatique* (1904), transcrit pour deux harpes, Elena Gânţolea et Iulia Cochină rendent la grâce immatérielle et la vivacité juvénile de l'œuvre : quant à Iancu Văduva et Nicolae Licareţ, ils ont su saisir, dans *Légende pour trompette et piano* (1906) le rubato spécifiquement énescien, grâce auquel le flux rythmique et mélodique tantôt suit un cours calme et grave, tantôt parcourt les méandres du pathétisme pour en revenir à la rêverie nostalgique qui forme le fond.

Le second disque (STM-ECE 0950) comprend l'un des ouvrages majeurs de Sigismund Toduţă, compositeur, musicologue et pédagogue : l'oratorio *Mioritza* (1958), expression vocale-symphonique de l'un des chefs-d'œuvre du folklore roumain, la ballade du même nom (le compositeur a d'ailleurs intitulé ce morceau : *Ballade-oratorio*). La partition comporte douze sections dont les dimensions dépendent fidèlement, en général, de la composition dramatique du texte (extrait par l'auteur de la variante recueillie et publiée voici plus d'un siècle par le poète et l'érudit que fut Vasile Alecsandri). D'une complexité extrême, la substance sonore est conçue dans un style modal au registre très ample, qui va du bicorde aux modes intensément chromatisés et à degrés variables. D'un intérêt puissant s'avèrent l'harmonie, évoluant entre la transparence des cadences modales et la densité des *clusters*, de même que le dessin linéaire de la partition où la monodie se mêle aux procédés hétérophoniques ou à ceux de la polyphonie imitative ou alterne avec eux et rejoint même parfois la construction des grandes formes polyphoniques : ricercare, passacaille, fugue. Cependant ce qui frappe le plus dans cette musique, c'est indubitablement la teinte archaïque et profondément roumaine que confère au discours sonore la présence des isons (pédales) confiés à l'orgue, ainsi que celle des inflexions de doïna ou de lamentation des airs de chalumeau folkloriques (ici dans la partition de la flûte) ou de la partie vocale (d'une pureté et d'une noblesse remarquables, tant dans les *soli* que dans les *chœurs*).

La version enregistrée sur disque est due à la collaboration de l'orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj-Napoca avec les chœurs de la Radiotélévision de Bucarest, sous la direction d'Emil Simon (chef des chœurs : Aurel Grigoraş) et avec les meilleurs chanteurs roumains du genre : Emilia

Petrescu, soprano, Martha Kessler, mezzo, et Valentin Teodorian, ténor.

Le dernier disque de notre sélection, le STM-ECE 0952, comprend les *Clepsydres I* et *II* d'Anatol Vieru — nom bien connu d'ailleurs à l'étranger par ceux qui fréquentent les concerts de musique contemporaine. Il s'agit, dans les deux ouvrages, du point culminant d'une évolution artistique qui s'étend déjà sur deux décennies (une étape importante étant marquée — ce qui n'est pas dû au hasard — par un oratorio, *Mioritza*, écrit en 1957, donc un an avant celui de Sigismund Toduță). Les *Concertos* pour flûte, pour violoncelle, pour violon, ainsi que *Jeux* pour piano et orchestre, *Museum Music* pour clavecin et douze instruments à cordes, d'une part ; *Scènes nocturnes* pour deux chœurs à cappella sur des vers de Lorca, l'*Ode du silence*, le *Crible d'Eratostène* et les *Degrés du silence*, de l'autre, sont tout autant d'échelons d'une évolution conduisant à l'élaboration de nouvelles formes musicales.

En l'occurrence, le goût d'explorer des espaces sonores encore inédits se matérialise chez Anatol Vieru en deux formules intéressantes: orchestre et trompette dans *Clepsydre I;* orchestre, chœurs, flûte de Pan et cymbalum dans *Clepsydre II* — pièce qui de la sorte propose un oratorio d'un type nouveau. Dans le premier de ces ouvrages, le trompettiste Tănase Bucătaru et l'orchestre de studio de la Radiotélévision, sous la baguette de Ludovic Baci, soulignent le caractère concertant de la partition, construite — de même que *Clepsydre II* — selon trois structures sonores concomitantes que l'auteur définit par leur appellation *perpetuo*, *éphémérides* et *soli*. Dans le second morceau, à côté de l'orchestre symphonique de la Radiotélévision sous la baguette de Iosif Conta, le chœur « Madrigal » conduit par Marin Constantin ainsi que les solistes Gheorghe Zamfir (le célèbre joueur de flûte de Pan) et Toni Iordache, virtuose du cymbalum — instrument populaire traditionnel — mettent en valeur les traits profondément nationaux de cette musique, qui plonge de solides et profondes racines dans les couches fondamentales du folklore roumain.

LUMINIȚA VARTOLOMEÏ

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● Liviu Ciulei a mis en scène à un théâtre d'Essen (R. F. d'Allemagne) le spectacle *Elisabeth I* de Paul Foster.

● « L'ensemble de danses modernes *Nocturn* du Théâtre « Țăndărică » de Bucarest a été pour la première fois l'hôte de notre pays. A en juger d'après la première impression, il occupe une place originale, quasi sans égale dans le paysage moderne. En sa qualité de professeur à l'école de chorégraphie de Bucarest et de dirigeante du petit groupe de danseurs du Théâtre « Țăndărică », Miriam Răducanu tente de frayer une voie nouvelle dans l'art de la danse . . . » écrivait Laszlo Maacz dans le journal « Magyar Nemzet » à la suite de la tournée entreprise par le Théâtre « Țăndărică » dans la capitale de la R. P. Hongroise.

● *Chefs-d'œuvre universels dans le patrimoine national.* Tel a été le thème des illustrations du no 51 (13.XII.1974) de la revue «Contemporanul» paraissant à Bucarest. On peut y voir reproduites, de l'œuvre des grands maîtres, les toiles suivantes: ***L'homme au bonnet bleu*** de JAN VAN EYCK, *Paysage d'hiver* de PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE, *L'origine du dessin* de BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *En prairie* d'ILYA EFIMOVITCH RÉPINE, *Paysage* d'AUGUSTE RENOIR, *Portrait de femme* de REMBRANDT (toutes au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie — Bucarest), *La corrida* de PABLO PICASSO, *La fillette de l'artiste* de CAMILLE PISSARRO, *Portrait de fillette* de PAUL CÉZANNE (appartenant au Musée Zambaccian de Bucarest), *Repos après la chasse* de PIETER BOEL et ERASMUS QUELLINUS (Musée Brukenthal de Sibiu).

POÉSIE

MIHAÎ BENIUC: *Focuri de toamnă* (Feux d'automne). Editions Eminescu. LUCIAN BLAGA: *Poeme-Poèmes.* Edition bilingue roumano-française. Traduction et avant-propos de Veturia Vericeanu, préface d'Eugen Simion. Editions Minerva. ION BRAD: Saison incertaine, traduit en français par Aurel George Boeşteanu et Andreea Dobrescu-Warodin. Préface de Valeriu Râpeanu. Editions Eminescu. NINA CASSIAN: *Spectacol în aer liber sau o altă monografie a dragostei* (Spectacle en plein air ou une autre monographie de l'amour). Editions Albatros. ION CHIRIC: *Poeme* (Poèmes). Editions Eminescu. FLORIN COSTINESCU: *Ramura de veşnicie* (Le rameau d'éternité). Editions Eminescu. DAN DEŞLIU *Cetatea de aer* (La citadelle d'air). Editions Cartea Românească. ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: *Papirus* (Papyrus). Editions Cartea Românescă. NICOLAE DRAGOŞ: *Scut de etern* (Bouclier d'éternel). Editions Eminescu. DUMITRAN FRUNZĂ: *Echilibru* (Equilibre). Editions Cartea Românească. OVIDIU GENARU: *Elogii* (Eloges). Editions Eminescu. OVIDIU GENARU: *Goana după fericire* (La course au bonheur). Editions Cartea Românească. OLGA NEAGU: *Ceea ce se poate şi ceea ce nu se poate imagina* (Ce que l'on peut et ce que l'on ne peut pas imaginer). Editions Albatros. NICOLAE OANCEA: *În aşteptarea văilor* (En attendant les vallées). Editions Cartea Românească. ADRIAN PĂUNESCU: *Repetabila povară* (Le fardeau toujours possible). Editions Scrisul Românesc. GEORGE A. PETRE: *Umbre şi lespezi* (Ombres et dalles). Postface de V. Fanache. Editions Minerva, coll. «Rétrospectives lyriques ». DUMITRU POPESCU: *Gustul sîmburelui* (Le goût du noyau, éd. illustrée par Octav Grigorescu. Editions Eminescu. ŞTEFAN POPESCU: *Murmur* (Murmure). Editions Albatros. ARTHUR PORUMBOIU: *Domnule Copil* (Monsieur l'Enfant). Editions Cartea Românească. VICTOR STAN: *Ochi de lagună* (Yeux couleur de lagune). Editions Litera. ZAHARIA STANCU: *Poeme cu lună* (Poèmes au clair de lune). Editions Eminescu. Illustrations: Mircea Dumitrescu. ŞTEFAN STĂNESCU: *Arca lui Noe* (L'Arche de Noé) Postface d'Ovidiu Cotruş. Editions Minerva, coll. «Rétrospectives lyriques ». CORNELIU ŞERBAN: *Om pentru oameni* (Homme pour les hommes). Editions Albatros. JANOS SZEKELY: *Doja*, traduit de l'hongrois par Andreï Fischhof. Editions Kriterion. GRETE TARTLER: *Chorale* (Chorals). Editions Cartea Românească. PAUL TUTUNGIU: *Colindele din Ţara lui Orfeu* (Les cantiques du Pays d'Orphée.) Editions Cartea Românească. HARALAMBIE ŢUGUI: *Lîngă vetrele sacre* (Près des âtres sacrés). Editions Junimea. DAN VERONA: *Zodia măslinului* (Sous le signe de l'olivier). Editions Cartea Românească. TITUS VÎJEU: *Deplasarea spre roşu* (Le déplacement vers le rouge). Editions Eminescu. HORIA ZILIERU: *Cartea de copilărie* (Le livre de l'enfance). Editions Junimea. Anthologies patriotiques: *Eroica* (L'Héroïque), aux Editions Minerva, *Pădurea de steme* (La forêt d'emblèmes), aux Editions Eminescu, et *Imnurile muncii* (Les hymnes du travail), aux Editions Minerva.

ROMANS

CORNELIU BUZINSCHI: *Ulise trece pe strada mare* (Ulysse passe par la grand-rue). Editions Albatros. ALECU IVAN GHILIA: *Vremea demonilor* (Le temps des démons). Editions Eminescu. GARABET IBRĂILEANU: *Adela* (Adèle). Editions Eminescu, coll. «Le Roman d'amour ». JOZSEF MÉLIUSZ: *Oraşul pierdut în ceaţă* (La ville perdue dans le brouillard), trad. de l'hongrois par Constantin Olariu. Editions Kriterion. IOANA ORLEA: *Competiţia* (La compétition). Editions Cartea Românească. DINU SĂRARU: *Nişte ţărani* (Quelques paysans). Editions Eminescu. CELLA SERGHI: *Iubiri paralele* (Amours parallèles). Editions Eminescu. RODICA SFINŢESCU: *Naşterea bărbaţilor* (La naissance des hommes). Editions Cartea Românească.

NOUVELLES, RÉCITS

EMIL GÎRLEANU: *Nuvele, schiţe, însemnări* (Nouvelles, récits, notes). Préface, choix des textes, notes et bibliographie par Teodor Vîrgolici. Editions Minerva, série «Restitutio ». MIRCEA RADINA: *Naufragiul « Egretei »* (Le naufrage de « l'Aigrette »). Editions Militaires. EUGEN URICARU: *Despre purpură* (De la pourpre). Editions Dacia. NICOLAE VELEA: *Dumitraş şi cele două zile* (Dumitraş et les deux jours). Editions Ion Creangă.

ARTICLES, REPORTAGES

RADU COSAŞU: *Alţi doi ani pe un bloc de gheaţă* (Deux autres années sur un bloc de glace). Editions Eminescu. MIHAĬ CREANGĂ et ION DRĂGĂNOĬU: *Fotografii fără retuş* (Photos non retouchées). Editions Albatros. IOAN GRIGORESCU: *Paradisul murdar* (Le paradis entaché. Editions Cartea Românească. MARIUS MIRCU: *Trimis special* (Envoyé spécial). Editions Cartea Româneacă. RADU ANTON ROMAN: *Ţările de sus ale merilor* (Les hauts pays des pommiers). Editions Eminescu. ALEXEI RUDEANU et ION BELDEANU: *Destine din nord* (Destinées du nord). Editions Junimea.

HISTOIRE, THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

NICOLAE BALOTĂ: *De la Ion la Ioanide* (De Ion à Ioanide). Editions Junimea. NICOLAE BALOTĂ: *Introducere în opera lui Al. Philippide* (Introduction à l'œuvre d'Al. Philippide). Editions Minerva. EUGEN BARBU: *Caietele principelui* (Les cahiers du prince), t. IV. Editions Eminescu. NICOLAE CIOBANU: *Critica în primă instanţă* (La critique en première instance). Editions Eminescu. LIVIUS CIOCÂRLIE: *Realism şi devenire poetică* (Réalisme et devenir poétique). Editions Facla. PAUL CORNEA: *Oamenii începutului de drum* (Ceux des commencements). Editions Cartea Românească. OV. S. CROHMĂLNICEANU: *Literatura română între cele două războaie mondiale* (La littérature roumaine de l'entre-deux-guerres), t. II — La Poésie. Editions Minerva. SILVIA COUCOU: *Teatrul european în secolul al IX-lea. Realismul* (Le théâtre européen au IXe siècle. Le réalisme). Editions Meridiane. ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: *Orfeu şi tentaţia realului* (Orphée et la tentation du réel). Editions Eminescu. VICTOR FELEA: *Secţiuni* (Sections). Editions Cartea Românească. SILVIAN IOSIFESCU: *Proză şi luciditate* (Prose et lucidité). Editions Eminescu. DAN HORIA MAZILU: Udrişte Năsturel. Editions Minerva, coll. « Universitas ». ROMUL MUNTEANU: *Cultura europeană în epoca luminilor* (La culture européenne au siècle des lumières.) Editions Univers. D. PĂCURARIU: *Studii şi evocări* (Etudes et évocations). Editions Cartea Românească. MIHAĬL PETROVEANU: *Traiectorii lirice* (Trajectoires lyriques). Editions Cartea Românească. AL. PIRU: *Reflexe şi interferenţe* (Réflexes et interférences), Editions Scrisul Românesc. RADU POPESCU: *Cronici dramatice* (Chroniques dramatiques). Editions Eminescu. VASILE SANDU: *Publicistica lui Hasdeu* (Hasdeu publiciste). Editions Minerva, coll. « Universitas » VALENTIN SILVESTRU: *Caligrafii pe cortină* (Calligraphies sur le rideau). Editions Eminescu. EUGEN SIMION: *Scriitori români de azi* (Ecrivains roumains d'aujourd'hui). Editions Cartea Românească. CONSTANŢA TRIFU: *Presa umoristică de altă dată* (La presse humoristique d'autrefois). Editions Minerva. TEODOR VÂRGOLICI: *Perpessicius.* Editions Eminescu. MIRCEA ZACIU: *Bivuac* (Bivouac). Editions Dacia. A signaler également les volumes: *Conceptul de realism în literatura românească. Idei şi atitudini literare.* (Le concept de réalisme dans la littérature roumaine. Idées et attitudes littéraires). Anthologie et études d'Al. Săndulescu, Marcel Duţă et Adrian Mitescu. Editions Eminescu, coll. « Permanences — Perspectives ». *Misiunea scriitorului contemporan. Idei şi atitudini literare* (La mission de l'écrivain contemporain. Idées et attitudes littéraires). Anthologie et étude introductive d'Antoaneta Tănăsescu. Editions Eminescu. *Reviste literare româneşti din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea* (Revues littéraires roumaines des dernières décennies du XIXe siècle), éd. parue sous les soins d'Ovidiu Papadima. Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

THÉÂTRE

PAUL EVERAC: *Un fluture pe lampă* (Un papillon sur la lampe). Editions Eminescu, coll. « La Rampe ». LEONIDA TEODORESCU: *Podul fără felinar* (Le pont sans réverbère). Editions Cartea Românească. GEORGE MIHAĬL-ZAMFIRESCU: *Teatru* (Théâtre). Editions Minerva.

MÉMOIRES, JOURNAUX, CORRESPONDANCE, ÉVOCATIONS

PAVEL DAN: *Jurnal* (Journal). Editions Dacia. ONISIFOR GHIBU: *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut* (Souvenirs sur des gens que j'ai connus). Préface de Crişan Mircioiu; éd. parue sous les soins de Crişan Mircioiu et Şerban Polverejan. Editions Dacia. ION TH. ILEA *Mărturisirile unui anonim* (Confessions d'un anonyme). Editions Cartea Românească. NICOLAUS OLAHUS: *Corespondenţă cu umanişti batavi şi flamanzi* (Correspondance avec des humanistes bataves et flamands). Editions Minerva. AL. RAĬCU: *Luminile oglinzilor* (Les lumières des miroirs). Editions Minerva. GEORGE MIHAĬL-ZAMFIRESCU: *Mărturii în contemporaneitate* (Témoignages dans la contemporanéité). Editions Minerva.

TRADUCTIONS DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

CHINUA ACHEBE: *Se năruie o lume* (Un monde s'effondre). Traduction, préface, gloses d'Elisabeta et Mihaï Miroiu. Editions Univers, coll. « Globus ». JOAQUIM PACO D'ARCOS: *Memoriile unei bancnote* (Mémoires d'un billet de banque). Traduction et avant-propos de Dumitru Alistar. Editions Univers, coll. « Globus ». LUDOVICO ARIOSTO: *Comedii* (Comédies — « Léna » et « Substitutions »). Traduction: Ştefan Crudu et Al. Cerna-Rădulescu. Avant-propos: Oana Busuioceanu. Editions Univers. RAY BRADBURY: *Aici sînt tigri* (Ris for Rocket). Traduction: Petre Solomon. Editions Albatros, coll. «Fantastic club». PAUL BONNE CARRÈRE: *Îndrăzneţii învinş*. (Les audacieux ont le dessus) Traduction: Sofia et Ben Marian. Editions Meridiane. CHATEAUBRIAND: *René. Aventurile ultimului Abenceraj. Atala.* (René. Les aventures du dernier Abencérage. Atala). Traduction: G. Marcuson. Avant-propos: Tudor Olteanu. Editions Univers, coll. « Classiques de la littérature universelle ». EMILY DICKINSON: *Scrisori* (Lettres). Sélection, avant-propos, traduction de Liliana Pamfil Teodoreanu. Traduction des vers: Veronica Porumbacu. Editions Univers. MARGUERITE DURAS: *Moderato cantabile.* Traduction par Al. Baciu. Editions Albatros. OMAR KHAYYAM, SAADI HAFIZ: *Catrene persane* (Quatrains persans). Traduction: Otto Starck. Editions Albatros, coll. «Les plus belles poésies ». FRANÇOIS MAURIAC: *Un adolescent de altădată. Maltaverne* (Un adolescent d'autrefois. Maletaverne). Préface de Valeriu Râpeanu. Editions Univers. coll. « Globus ». VEIJO MERI: *Funia* (La corde). Traduction Dorin Vancea. Editions Univers, coll. « Globus ». GÉRARD DE NERVAL: *Fiicele focului* (Les filles du feu), traduction de Gellu Naum; Aurélia, traduction d'Irina Bădescu. Préface, tableau chronologique et notes par Irina Bădescu. Editions Univers. VLADIMIR ODOEVSKI; *Mănuşa neagră* (Le gant noir). Traduction de Monica Bilan. Editions Univers, coll. « Classiques de la littérature universelle ». FRANTIŠEK ŠVANTNER: *Joc omenesc* (Jeu humain). Traduction: Gheorghe Călin et Dan Teodorescu. Editions Univers.

FOLKLORE, LITTÉRATURE POPULAIRE

AL. I. AMZULESCU: *Cîntece bătrîneşti* (Chansons d'antan). Editions Minerva. *Nunta la români. Oraţii* (Cérémonial des noces chez les Roumains. Couplets rituels), éd. parue par les soins de Ioan Moanţă. Préface de Ion Alexandru. Editions Minerva, coll. « Maître Manole ». *Novac şi Zîna, Balade fantastice* (Novac et la Fée, Ballades fantastiques), éd. parue par les soins de Ioan Şerb, avec une préface de Marin Sorescu. Editions Minerva, coll. « Maître Manole ». *Legenda noastră* (Notre légende), éd. parue sous les soins de Fănuş Băileşteanu, avec un avant-propos de Zoe Dumitrescu-Buşulenga.

LIVRES EN ALLEMAND

HELMUT LEHRER: *Zum Schmunzeln*, Humor-Reihe (Histoires pour rire). Editions Kriterion. JOHANN WOLF: *Sprachgebrauch Sprachverständnis.* Ausdrucksformen und Gefüge in unserem heutigen Deutsch (Langage courant et compréhension de la langue. Formes d'expression et structures de l'allemand moderne). Editions Kriterion. A signaler également: *Befragung heute — Junge deutsche Lyrik in Rumänien mit Sechzehn Graphiken* (La jeune poésie allemande de Roumanie, accompagné de seize dessins.) Editions Kriterion.

LIVRES EN HONGROIS

ISTVAN NAGY: *Szemben az árral* (A contre-courant). Editions Kriterion. ISTVAN OLÁH: *Gazdátlan Tenger* (Mer hostile). Editions Kriterion. SIMION POP: *Hófehér Menet* (La pluie bleue), traduit du roumain par Laszló Forró et Béla Vajda. Editions Kriterion.

HISTOIRE

ION ASZÓDY: *Mercenarii iadului* (Les mercenaires de l'enfer). Editions Politiques. ELENA FLOREA: *Naţiunea română şi socialismul* (La nation roumaine et le socialisme). Editions de l'Académie. A signaler également: *Chronological History of Romania* (Histoire chronologique de

la Roumanie) de HORIA C. MATEI: *Ancient History* (Histoire ancienne), MARCEL D. POPA, NICOLAE STOICESCU: *Medieval History* (Histoire du moyen âge), NICOLAE C. NICOLESCU, GHEORGHE RĂDULESCU: *Modern History* (Histoire moderne), IOAN CHIPER, ION ALEXANDRESCU: *Contemporary History* (Histoire contemporaine), parue sous la direction de Constantin G. Giurescu. Editions Encyclopédiques roumaines en collaboration avec la Commission Nationale de la République Socialiste de Roumanie pour l'UNESCO.

PHILOSOPHIE-LOGIQUE

Studii de istorie a filozofiei universale. (Etudes sur l'histoire de la philosophie universelle). Editions de l'Académie. *Direcţii noi în logica contemporană* (Nouvelles directions dans la logique contemporaine). Editions Scientifiques, série « Logos ».

TRADUCTIONS

JAN MUKAROVSKY: *Studii de estetică* (Etudes d'esthétique). Traduction, préface, notes de Corneliu Barborică. Editions Univers.

ARTS

ION BIBERI: Ion Sava. Editions Meridiane. IULIAN CREŢU: *Iniţiere în estetica produselor* (Initiation à l'esthétique des produits). Editions Techniques. ION FRUNZETTI: *Pictura contemporană românească* (La peinture roumaine contemporaine). Editions Meridiane. ION PASCADI: *Destinul contemporan al artei* (Le destin contempotain de l'art). Editions Meridiane, coll. « Prospections esthétiques ».

TRADUCTIONS

GIULIO CARLO ARGAN: *De la Bramante la Canova* (Etudes et notes de Bramante à Canova), traduit par George Lăzărescu, avec une préface d'Andrei Pleşu. Editions Univers, coll. « Biographies, Mémoires, Essais ». TIBOR BODROJ: *Arta Indoneziei şi a insulelor din sud-estul asiatic* (L'art en Indonésie et dans les îles de l'Asie du sud-est). Traduction: Pavel Popescu, Editions Meridiane. ABRAHAM MOLES (en collab. avec MARIE-LUCE ANDRÉ): *Artă şi ordinator* (Art et ordinateur). Traduction: Claudia Dumitriu et Ion Pascadi. Préface: Ion Pascadi. Editions Meridiane. GAËTAN PICON: *Liniile mîinii* (Les lignes de la main). Traduction: Tea Preda. Editions Meridiane.

MUSIQUE

WILHELM BERGER: *Ghid de muzică simfonică* (Guide de musique symphonique). Editions Musicales. TEODOR I. BURADA: *Opere* (Oeuvres), paru sous les soins de Viorel Cosma. Editions Musicales. DORU POPOVICI: *Cîntec în extaz* (Chanson d'extase — Brigitte Mathieu. « Dialogues et interludes »). Editions Albatros. ZENO VANCEA: *Studii şi eseuri muzicale* (Etudes et essais sur la musique). Editions Musicales.

DICTIONNAIRES

Dicţionar de economie politică (Dictionnaire d'économie politique). Editions Politiques. *Mic dicţionar filozofic* (Petit dictionnaire philisophique), IIe éd. Editions politiques.

BIBLIOGRAPHIES

élaborées par la Bibliothèque Centrale Universitaire « Mihaï Eminescu » de Jassy: L. DRĂGAN, D. MERCHES: *Iaşul literar* (Le Jassy littéraire), (« Convorbiri literare »), t. I — Littérature roumaine 1949—1971; t. II — Littérature étrangère 1949—1971. L. GAVRILESCU: Liviu Rebreanu (1885—1944). M. REZLESCU: La revue « Ion Creangă » — Bîrlad 1908—1921.

NOS COLLABORATEURS

ALEXANDRU BALACI. Professeur d'université, historien littéraire, essayiste, ancien directeur de l'Ecole roumaine de Rome, Al. Balaci a vu le jour le 12 juin 1916 dans une commune du département de Mehedinţi. Il fréquenta le lycée à Craïova, puis la Faculté de lettres à Bucarest, passant son doctorat en 1943. Italianisant bien connu, il a publié de nombreux ouvrages dont nous mentionnons : *Giovanni Pascoli et le néo-classicisme italien* (1944); *Giosuè Carducci* (1947) ; *Etudes italiennes* (4 tomes, 1958—1968) ; *Dante Alighieri* (monographie, 1966) ; *Pétrarque* (1968) ; *Machiavel* (1969) ; *Histoire de la littérature italienne* (1962) ; le *Dictionnaire italien-roumain* (1963) ; *Leopardi* (monographie, 1972). Traducteur assidu de la littérature italienne, il s'est vu décerner par l'Etat italien le Prix « Tormargana », pour sa contribution au développement des relations culturelles entre l'Italie et la Roumanie et à la diffusion de la littérature italienne dans notre pays.

ADRIANA MITESCU. Née le 1er juin 1944 à Bucarest, Adriana Mitescu est chercheur à l'Institut de littérature et folklore « G. Călinescu » de Bucarest. Collaboratrice permanente aux revues « România literară » (« la Roumanie littéraire »), « Secolul 20 » (« XXe Siècle »), « Contemporanul » (« le Contemporain »), « Luceafărul » (« Hypérion ») et « Revista de istorie şi teorie literară » (« Revue d'histoire et théorie littéraires »), elle est l'auteur des volumes suivants : *Poètes et critiques à propos de poésie* (1972) ; *Liberté et responsabilité dans l'art moderne* (1973), *Pages choisies d'œuvres de Zaharia Stancu* (1970), *le Concert moderne dans la littérature roumaine* (1974).

MIRCEA DEAC. Chargé de cours à l'Institut « N. Grigorescu » de Bucarest, directeur de l'Office d'expositions du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes, Mircea Deac est né le 9 septembre 1921 à Oltenița. Licencié en philosophie, il suivit de 1946 à 1948 les cours de l'Académie libre de peinture. Il a rempli la fonction de commissaire de maintes expositions roumaines à l'étranger, notamment en Italie, au Brésil, en U.R.S.S., en France, en Grèce, etc.. Auteur de nombreux articles et études parus dans la presse quotidienne et de ressort, du pays et de l'étranger — (« Avanti » : Rome, « Gazette des Beaux-arts » : Bruxelles) — , de scénarios de films documentaires (Brancusi, Paciurea, Ciucurencu, Al. Jiquidi, etc.), de présentations d'expositions (Gh. Anghel, I. Ţuculescu, Picasso, etc.), il est aussi celui de plusieurs ouvrages parus en volume et dont nous citerons : *N. Grigorescu* (1956) ; *St. Luchian* (1959) ; *La peinture roumaine* (1965), *La chimère* (la Vie de D. Paciurea, 1970) ; *Fernand Léger* (1973).

MIHAĬ DIMIU. Né en 1932, diplômé de l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » de Bucarest, section de mise en scène, Mihaĭ Dimiu est, présentement, maître de conférences dans le cadre de celui-ci. En qualité de metteur en scène, il a monté plus de 40 spectacles, à Bucarest et dans d'autres villes du pays, dont il convient de signaler : *l'Avare* et *Dom Juan* de Molière ; *la Machine à écrire* de Jean Cocteau ; *la Mort d'un commis-voyageur* d'Arthur Miller, *l'Etoile sans nom* et *Dernière heure* de Mihaĭl Sebastian, *Fata morgana* de Petre Solomon. Il est, dans cette même qualité, collaborateur permanent de la Radiotélévision.

MANUELA GHEORGHIU. Née le 23 avril 1945 à Paris, diplômée de l'Université de Bucarest, section de langue et littérature roumaines, Manuela Gheorghiu est actuellement chargé de cours à l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest. Outre les articles de critique publiés dans la presse de ressort, elle a fait paraître, en volume, l'essai *Deux ou sept arts* (1969), les études *le Film historique* (dans le volume anthologique *Contributions à l'histoire cinématographique de Roumanie*, 1970) et *30 ans de cinématographie socialiste* (dans le recueil *la Culture socialiste en Roumanie*, 1974).

VASILE TOMESCU. Né le 1er juin 1929 dans le département d'Ilfov, Vasile Tomescu est secrétaire de l'Union des Compositeurs et rédacteur en chef de la revue « Muzica » (« la Musique »). Sa thèse de doctorat à la Sorbonne s'intitulait *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*. Il a publié les monographies *Alphonse Castaldi*, *Alfred Alessandrescu*, *Paul Constantinescu*. Sa monographie sur Paul Constantinescu lui a valu, en 1973, le Prix « Ciprian Porumbescu ».

Abonnez-vous à la
REVUE ROUMANIE
Adressez vos commandes à
ROMPRESFILATELIA
P.O.B. 848 — 2001
Télex 011631
Bucarest — Roumanie
ou aux firmes suivantes :

R. D. ALLEMANDE	Deutscher Buch Ex. u. Import — Leninstrasse 16, Leipzig 701
R. F. d'ALLEMAGNE	Kubon & Sagner, POB 68, Munich 34 ; W. E. Saarbach G.m.b.h. 5 Cologne, 1 Postfach 1510
ARGENTINE	Libreria Hachette S. A. Rivadavia 73943, Buenos Aires
AUTRICHE	Globus-Zeitungen — 1200 Vienne, Höchstädtplatz
BELGIQUE	Du Monde Entier — 5, Place St. Jean Bruxelles ; Agence Messageries de la Presse — Rue du Percil 14 — 22, Bruxelles ; Wander, Mustraat 10, 3000 Louvain
BULGARIE	Hemus — Bd. Rousky 6, Sofia
CANADA	Co-operative Bookshop LTD., 882, Main Street, Winnipeg ; International Subscription Agency — Periodics 5090 Papineau, Montréal 34
R. P. de CHINE	Waiwen Shudian, POB 88, Pékin
R. P. D. de CORÉE	Chulphanmul, Pyongyang
CUBA	Cubartimpex Simon Bolivar, Palacio Almado 1, Building 1, La Havane
ESPAGNE	Libreria y Exposicion Buchholz S.A., Avda Calvo Sotelo 3, Apartado 1040, Madrid 4 ; Libreria Herder, Calle de Malmos 26, Barcelone
ÉTATS-UNIS	Fam. Book Service, 69, Fifth Avenue South 9, F. New York 10003 N.Y. ; Continental Publications 111, South Mermanec Avenue, St. Louis, Missouri 63105 ; Walter J. Johnsons Inc., 11 Fifth Avenue N.Y. ,3, New York ; IUB — International University Booksellers Inc., 101, Fifth Avenue New York 10003 ; ERSCO Industries Inc., 1, St. Avenue North, 13th St., Birmingham, Alabama 35203 ; Franklin Square Agency Inc., 545 Cedee Lane — Teanech N. Y. 07666 ; Maxwell Scientific International Inc., Fairview Park, Elmsford, New York 10523 ; The Library of Congress, Washington D3 20540 ; Mc Graw Hill Book Company, 330 West 42nd Street, New York, N. Y. 10036 ; Stechert and Hafner Inc., 31, East 10th Street, New York, N. Y. 10003
FINLANDE	Akateemien Kirjakuppa — POB 128, Helsinki 10
FRANCE	Hachette — 79, Boulevard Saint-Germain 17, Paris 6 ; Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne — 111, Rue Réaumur 75, Paris 2 ; Agence Littéraire et Artistique Parisienne, 23, Rue Royale, Paris 8 ; Office International de Documentation et Librairie, 48, Rue Gay-Lussac, Paris 5; Dawson-France, 4, Rue du Faubourg Poissonnière 75, Paris 10 ; Club du Libre Technique, 1, Rue de Turbigo, Paris 1 ; Messageries du livre — Importation — 116, Rue du Bac, Paris 7 ; Européridiques S.A., 72, Bd Semard, 92 Saint-Cloud
GRANDE-BRETAGNE	Collet's Holdings Ltd., Denington Estate, London Road, Wellingborough Northans ; Abakos, Kent Ltd., 24, Upper Grosvenor Road Tombridge Wells, Kent ; Central Books Ltd., 37 Grays Inn Road, Londres WC1 ; Academic Press, Berkeley Square House, Berkeley Square, Londres W 1 ; WM Dawson & Sons Ltd., Cannon House, Macklin St., Londres WC 2 ; Bailey Suscription Agents Ltd., Warner House, Folkestone, Kent, England ; Blackwell Scientific Publications Ltd., 5, Alfred Street, Oxford OX 1,4 HB ; Central Book Ltd., 37 Grays Inn Road, Londres WC 1 ; Pergamon Press Ltd., Headington Hill Hall Oxford, Oxford 64881 ; Robert Maxwell & Co. Ltd., 4 — 5, Fitzroy Square, Londres W 1
HONGRIE	Kultura, POB 149 — Budapest 62
ISRAËL	Haiflepac Ltd., 11, Arlosoroff Street, Haifa ; Lepac Ltd., 15, Rambam Street Tel-Aviv
ITALIE	So-co. Lib. Rib Export-Import, Piazza Margana 33, Rome ; Libreria Commissionaria Sansoni SpA, Via Lamarmora 45, 50121 Florence
JAPON	Nauka Ltd., 30 — 19 Minami-Ikebukuro 2, Chome Toshima-ku, Tokyo
MONGOLIE	Mongolgosknigotorg — Oulan-Bator
NORVÈGE	Norsk Bokimport — POB 3267 — Oslo
PAYS-BAS	Swets & Zeitlinger, 487 Keizergracht, Amsterdam C ; Antiquariat Junk Waldenstraat 10 ; Jochen Boekhandel, Pegasus, Leidsestraat 25, Amsterdam ; Intertaal Von Baerlesstraat 150, Amsterdam Zuit ; Meulenhoff Beuilingstraat 2, Amsterdam C ; Martinus Nijhoff, POB 269, La Haye
POLOGNE	Ruch, ul. Wilcza 46, Varsovie
PORTUGAL	Libreria Buchholz-Lissabona, Avda Liberdade, Libreria Buchholz LDA, Rua Duque de Palmela 4, Lisbonne
SUÈDE	D. C. Fritze — Fredgatan 2, Stockholm 16
SUISSE	Pinkus & Cie, Froschaugasse 7, Zurich
TCHÉCOSLOVAQUIE	Artia, Ve Smeckach 30 — Prague I ; Slovart AG — Gorkeho 17, Bratislava
UNION SOVIÉTIQUE	Mejdunarodnaïa Kniga, Moscou — G-200
R. D. du VIETNAM	So Xaut Nhap Bao — Hai Ba trung 32, Hanoï
YOUGOSLAVIE	Jugoslavenska Knjiga, Terazije 27 ; Forum, 1, Vojvoda Misica-Novisad ; Prosveta, Terazije 16/1, Belgrade ; Libertatea Z. Zrenjanina, 7, Pancevo

43.434

A l'occasion de l'ANNÉE INTERNATIONALE DE LA FEMME, lisez dans notre prochain numéro:

LA FEMME — VISAGES ACTUELS

NINA CASSIAN	Une fête du couple
MARIA GROZA	La femme dans la Roumanie 1975

POÈMES

de FLORENŢA ALBU, URSULA BEDNERS, ANA BLANDIANA, CONSTANŢA BUZEA, ILEANA MĂLĂNCIOIU, GABRIELA MELINESCU, VERONICA PORUMBACU, VIOLETA ZAMFIRESCU

PROSE

DANA DUMITRIU	Album de famille
AL. SIMION	Quand le grain touche la terre... *(extraits)*

COMMENTAIRES

AUREL MARTIN	Lyrisme multiforme
GEORGE MUNTEAN	Les écrivains roumains et la femme
VIOLA VANCEA	Une tradition de la prose féminine
CONSTANTIN RADU-MARIA	Génitrix
FLORIAN POTRA	Cinéastes «libérés»
ION FRUNZETTI	De l'esprit féminin (et de l'esprit viril) dans l'art roumain